

ACTAS
DEL
XXIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE
HISTORIA DEL ARTE
ESPAÑA ENTRE EL
MEDITERRANEO Y EL ATLANTICO
GRANADA 1973

I



UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

MCMLXXVI

ACTAS DEL
XXIII CONGRESO INTERNACIONAL DE
HISTORIA DEL ARTE

I

EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
DE LA
UNIVERSIDAD DE GRANADA
AGRADECE
LA SUBVENCION CONCEDIDA POR LA
SUBSECRETARIA DEL
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
EN 1974, LA AYUDA DEL
PATRONATO DE LA ALHAMBRA
Y LA COLABORACION DEL
MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES
PARA LA PUBLICACION DEL
PRIMER VOLUMEN DE ESTAS
ACTAS

ACTAS
DEL
XXIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE
HISTORIA DEL ARTE

ESPAÑA ENTRE EL
MEDITERRANEO Y EL ATLANTICO
GRANADA 1973

I



UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
MCMLXXVI

SUMARIO

| | |
|--|-----|
| [Palabras Preliminares] | 9 |
| Bureau du Comité International d'Histoire de l'Art | 13 |
| Membres du Comité International d'Histoire de l'Art | 13 |
| Comité Español | 14 |
| Título del Congreso y Secciones | 14 |
| Programa | 16 |
| El Hospital Real | 20 |
| Xavier de Salas: Discurso Inaugural | 23 |
| | |
| SECCION. 1. PLUS ULTRA: PUEBLOS, TIEMPOS, METODOS. PLUS ULTRA: | |
| PEUPLES, TEMPS, METHODES. PLUS ULTRA: PEOPLES, EPOCHS, METHODS | 43 |
| | |
| Carmen Aranegui: Las artes decorativas en la cerámica ibérica valenciana | 45 |
| Elizabeth P. Benson: Motifs in Olmec Sculpture | 65 |
| María Paz Cabello Carro: Religión, arte y función en las estatuas de antepasados Fang | 81 |
| Marta Foncerrada de Molina: Forma y contenido de la decoración pictórica de vasijas del clásico tardío maya (600-900 d.C.) | 85 |
| Beatriz de la Fuente: Iconografía de la escultura olmeca monumental | 93 |
| José Manuel Gómez Tabanera: Semiología y arte prehistórico en España | 101 |
| Guadalupe González-Hontoria: Las influencias atlánticas y mediterráneas en el arte popular actual de España | 113 |
| John F. Haskins: The corrida de toros, East and West | 119 |
| Julie Jones: An early classic maya vessel. Some questions of style | 145 |
| Francisco Jordá Cerdá: Problemas cronológicos en el arte rupestre del Levante español | 155 |
| George Kubler: The doubled-portrait lintels of Tikal | 165 |
| Arthur G. Miller: Architectural sculpture at Tikal, Guatemala: The roof-comb sculpture on Temple I and Temple IV | 177 |
| Esther Pasztory: The Xochicalco Stelae and a Middle Classic Deity Triad in Mesoamerica | 185 |
| Zdenka Pospisil: Wrought Iron as popular art | 217 |
| Jacinto Quirarte: Izapan style antecedents for the Maya Serpent in Celestial Dragon and Serpent Bar Contexts | 227 |
| Donald Robertson: Man, architecture and landscape in Sixteenth-century mexican manuscript painting | 239 |

| | |
|---|-----|
| Emma Sánchez Montañés: Registro arqueológico y expresión estética: Costa norte del Ecuador . | 249 |
| Santiago Sebastián: Arquitectura y decoración populares en Baleares | 257 |
| SECCION 2. LA EDAD MEDIA. LE MOYEN AGE. THE MIDDLE AGES | 261 |
| Betty al-Hamdani: The romanesque frescoes of Bagués (Zaragoza), their despicions for genesis and affiliated works | 263 |
| Gabriel Alomar: Iconografía y heráldica de Sancha de Mallorca, reina de Nápoles (1309-1345) . | 265 |
| Julián Álvarez Villar: Precisiones sobre San Baudel de Berlanga (Soria) | 275 |
| Isidro Gonzalo Bango Torviso: El maestro de Grado del Pico: un maestro románico aragonés en Castilla | 283 |
| Xavier Barral i Altet: La representación del Palacio en la pintura mural asturiana de la Alta Edad Media | 293 |
| Judith Berg Sobré: Bartolomé Bermejo and Valencia: a Revaluation | 303 |
| Elisa Bermejo: Un nuevo "Descendimiento" de Gerard David | 309 |
| James D. Breckenridge: The role of Spain in the revival of the funerary effigy in medieval art .. | 313 |
| Eduard Carbonell i Esteller: Pervivencia del mundo clásico en la pintura románica | 321 |
| María José del Castillo Utrilla: Tipología de la arquitectura franciscana española desde la Edad Media al Renacimiento | 323 |
| Alexandre Cirici: Diacrónica de la sintaxis de la arquitectura gótica catalana | 329 |
| Rudolf Chadraba: Deux retables espagnols du commencement du XV ^e siècle et la tradition artistique de Bohême | 333 |
| Albert Châtelet: Pedro Berruguete et Juste de Gand | 335 |
| Ana Domínguez Rodríguez: Filiación estilística de la miniatura alfonsina | 345 |
| Pere Freixas i Camps: La Seo de Gerona. Antoni Canet, arquitecto de la nave | 359 |
| Mojmir S. Frinta: Evidence of the Italian influence on catalan panel painting of the fourteenth century | 361 |
| María del Carmen Lacarra Ducay: En torno a Juan Oliver | 373 |
| Jean & Philip Lozinski: The Treasure of Guarrazar | 379 |
| Thomas W. Lyman: The function of an ancient architectural ornament and its survival in medieval Spain and France | 393 |
| Jovanka Maksimovic: La sculpture romane du XIV ^e siècle en Espagne, Italie et Yougoslavie ... | 407 |
| María Luisa Martín Anson: Placas esmaltadas con el escudo de D. Gil Sánchez Muñoz, antipapa Clemente VIII | 411 |
| Mireille Mentré: L'utilisation des couleurs dans la miniature mozarabe | 417 |
| Serafín Moralejo Álvarez: Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca | 427 |
| Anscari M. Mundó: Las Biblias románicas de Ripoll | 435 |
| María del Carmen Muñoz Párraga: Portada románica de la iglesia de Languilla (Segovia) | 437 |
| María de los Angeles Piquero López: Relación del retablo del arzobispo D. Sancho de Rojas con la capilla de San Blas de la catedral de Toledo y sus influencias italianas | 441 |
| José Manuel Pita Andrade: El coro pétreo de Maestre Mateo en la catedral de Santiago | 449 |
| Antonio José Pitarch: Una tabla de Valentín Montolíu | 453 |
| Pierre Quarré: Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta | 455 |

| | |
|--|-----|
| Roberto Salvini: Il problema cronologico del pórtico de San Isidoro di Leon e le origini della scultura romanica in Spagna | 465 |
| María de los Angeles Sepúlveda González: Sobre las miniaturas del Beato de Fernando I | 477 |
| María del Pilar Silva Maroto: Pintura hispanoflamenca en Burgos: El antiguo retablo mayor del Monasterio de Oña | 489 |
| Charles Sterling: Tableaux espagnols et un chef d'oeuvre portugais méconnus du XV ^e siècle ... | 497 |
| Rainer Stichel: Zur Iconographie der Opferung Isaaks in der romanischen Kunst Spaniens und in der byzantinischen Welt | 527 |
| Emilia Tarraco Planas: El módulo de la portada de Ripoll | 537 |
| Eliane Vergnolle: Le tympan de Moradillo de Sedano: Autour du Maître de l'Annociation-Couronnement de Silos | 545 |
| Berit Wallenberg: Un groupe de peintures murales gotiques en Suède | 555 |
| John W. Williams: "Spain or Toulouse?" A Half century later observations on the chronology of Santiago de Compostela | 557 |
| Ann S. Zielinski: The façade sculpture of Santo Domingo in Soria | 569 |

Con la publicación del primer volumen de las Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (celebrado en Granada entre los días 3 y 8 de setiembre de 1973) el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada inicia el cumplimiento de un grave compromiso, compartido en todo momento por el Presidente de aquél, Xavier de Salas. La crisis económica que afecta a numerosos países del mundo está teniendo especial incidencia en España. Ha sido necesario superar por ello serias dificultades para proceder a la composición de los originales e imprimir el primero de los cuatro tomos. Contiene éste una breve crónica del Congreso, el "Discurso inaugural" de Xavier de Salas y los textos completos de las ponencias presentadas en las dos primeras secciones. Teniendo en cuenta las exiguas dotaciones del Departamento de Historia del Arte se solicitó una primera ayuda a la Subsecretaría del Ministerio de Educación y Ciencia; generosamente, el entonces titular de la misma, Federico Mayor Zaragoza,

Le Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Grenade et le Président du Congrès, M. Xavier de Salas commencent à s'acquitter d'un grave compromis, avec la publication du premier volume des Actes du XXIII Congrès International d'Histoire de l'Art, tenu à Grenade entre le 3 et 8 Septembre 1973. La crise économique qui a affecté le monde entier, sévit cruellement en Espagne. Il a été nécessaire d'affronter des sérieuses difficultés pour procéder à la composition des textes et imprimer le premier des quatre volumes des Actes du Congrès.

Ce volume contient une brève chronique du Congrès, le Discours inaugural du professeur Salas, et les textes complets des communications présentées aux deux premières sections. Les possibilités économiques du Département d'Histoire de l'Art étant minimes, nous avons sollicité une première aide financière au "Subsecrario del Ministerio de Educación". Généreusement, Monsieur Federico Mayor Zaragoza alors Subsecrétaire, nous octroya une subvention qui nous a permis

With the publication of the first volume of the XXIII International Congress of Art History proceedings (Granada, September 3-8-73), the Department of Art History of the University of Granada begins to comply a commitment, shared at all times by the Congress President Xavier de Salas. The economic crisis affecting several countries of the world is also affecting Spain. Because of these circumstances it has been necessary to surpas many difficulties in order to begin the composition of the originals and the printing of the first of the four volumes, containing a brief chronicle of the Congress, the "ininaugural speech" of Xavier de Salas and the complete texts of the papers presented to the first two sections. Because of the inadequate resources of the Department of Art History, a preliminary grant was requested from the "Subsecretaría del Ministerio de Educación y Ciencia", Federico Mayor Zaragoza. Thanks to the generous subsidy he granted we were able to acquire a great part of the necessary paper. Subsequently, several requests which have been

concedió una valiosa subvención gracias a la cual pudo adquirirse una parte del papel necesario. Con posterioridad no han tenido respuesta alguna otras peticiones formuladas reiteradamente ante la Dirección General de Universidades e Investigación y también, dentro de ella, al Fondo para el Fomento de la Investigación en la Universidad. A nivel internacional faltó la ayuda que, en ocasiones semejantes, concedió el Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas de la UNESCO. En cambio, el Patronato de la Alhambra (que con sus generosas aportaciones hizo factible la celebración del Congreso en 1973) ha brindado nuevamente una sustanciosa contribución. Hay que destacar además la cooperación del Ministerio de Asuntos Exteriores (a través de su Dirección General de Relaciones Culturales y del Instituto de Cultura Hispánica) y del de Información y Turismo.

Considerando las agudas limitaciones económicas, fue indispensable llevar a cabo un intenso esfuerzo por parte del Departamento de Historia del Arte y en el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada. La tarea de hacer frente a los complejos problemas de la edición fue llevada a cabo, en el seno del Departamento por Elena Calandre y José Álvarez Lopera (cuyos trabajos en la Secretaría del Congreso habían tenido un valor decisivo) y, en el del Secretariado, de Montserrat Rubió, como Subdirectora del mismo. Sin la labor de estas tres

d'acheter une grande partie du papier nécessaire au tirage.

D'autres demandes d'aides dirigées plus tard à la "Dirección General de Universidades" et aussi au "Fondo para el fomento de la investigación" n'ont eu le même succès. A niveau international il nous a manqué aussi l'aide octroyée dans des cas similaires par le Conseil International de Philosophie et Sciences de l'Unesco. Par contre, le "Patronato de la Alhambra" (qui on doit déjà par sa généreuse aide financière la célébration du Congrès en 1973) s'est offert généreusement à nous aider de nouveau. Nous remercions aussi la coopération du "Ministerio de Asuntos Exteriores" (dans sa "Dirección General de Relaciones Culturales" et de "l'Instituto de Cultura Hispánica") et du "Ministerio de Información y Turismo".

A cause de ces limitations financières un grand effort personnel a été fait dans le Département d'Histoire de l'Art et dans le "Secretariado de Publicaciones" de l'Université de Grenade; les complexes problèmes posés par l'édition ont été résolus dans le Département par Madame Elena Calandre et M. José Álvarez Lopera, qui avaient déjà travaillé sans répit lors du Congrès, et dans le "Secretariado de Publicaciones" par la vicedirectrice Mme. Montserrat Rubió. Sans les efforts de ces trois personnes il aurait été impossible d'arriver à l'impression de ce premier volume. Il ne faut pas oublier l'aide anonyme mais précieuse de tous ceux qui ont colla-

made to the "Dirección General de Universidades" and, within this organism, the "Fondo para el fomento de la investigación", have met with no response. On the international level there was no help from the International Council of Philosophy and Human Sciences of the UNESCO. On the other hand, the "Patronato de la Alhambra" (which made the 1973 Congress a possibility through their generous contributions) has again given considerable aid. We thank also the cooperation of "Ministerio de Asuntos Exteriores" (through the "Dirección General de Relaciones Culturales" and the "Instituto de Cultura Hispánica") and also the "Ministerio de Información y Turismo".

Due to these acute economic limitations an intense effort by the Department of Art History and the Secretariate of Publications of the University of Granada became indispensable. The task of confronting the complex problems of the edition was carried out within the Department by Elena Calandre and José Álvarez Lopera (whose work during the Congress was decisive) and in the Secretariate by Montserrat Rubió, Assistant Directress. Without their dedication it would not have been possible to finish the first volume. Furthermore, all who worked on the composition, arrangement, proof reading and printing of texts worked devotedly and very efficiently. Their contribution is not diminished if they remain nameless here. Since the papers

personas no hubiera sido posible ultimar la impresión de este primer volumen. Junto a ellas resultó muy eficaz la asistencia (no por anónima menos valiosa) de quienes colaboraron en la composición, ajuste, corrección de pruebas e impresión de los textos. Al estar redactados en alemán, español, francés, inglés e italiano, y al ser difícil la comunicación con los diversos autores, fueron precisas grandes dosis de buena voluntad para superar continuas dificultades. Ha de agradecerse profundamente el concurso de los presidentes de las dos secciones, George Kubler y Louis Grodecki, que se ocuparon de una última supervisión de las pruebas, en especial de las de los textos escritos en sus respectivos idiomas. Confiamos que los lectores sabrán disculpar las erratas que hayan podido producirse a pesar de todos los cuidados.

El haber podido remontar numerosos escollos consiente afrontar con optimismo la publicación de los volúmenes que faltan. Están ya prácticamente compuestos todos los originales y esperamos confiadamente obtener nuevas ayudas del Ministerio de Educación y Ciencia y de otras instituciones, contando una vez más con el Patronato de la Alhambra. Merced a todas ellas verán la luz, sin grandes pausas, los tres volúmenes que recogen las ponencias de las ocho secciones restantes.

boré à la composition, mise en pages et tirage des textes. Les textes étant rédigés en allemand, espagnol, français, anglais et italien, et la communication avec les auteurs étant très souvent difficile, il a fallu une très grande bonne volonté de la part de tous pour surmonter des difficultés continuelles.

Nous sommes profondément reconnaissants aux présidents des deux sections M. George Kubler et Louis Grodecki, qui ont révisé la dernière correction d'épreuves, surtout celles qui étaient en leurs langues. Nous espérons que les lecteurs sauront excuser les erreurs qui vont apparaître malgré tous nos efforts.

Le fait d'avoir surmonté de nombreux obstacles nous donne confiance pour attaquer la suite. La plupart des textes sont déjà composés, et nous attendons avec optimisme des nouvelles aides du "Ministerio de Educación" et aussi celles d'autres institutions, sans oublier celle du "Patronato de la Alhambra". Grâce à ces futures subventions, les 3 volumes prévus pour le reste des sections seront offerts au public sans grands décalages.

were written in German, Spanish, French, English and Italian, and communication with the various authors was difficult, a large amount of willingness was necessary to overpass the continual difficulties. I must give special thanks to Professors George Kubler and Louis Grodecki, presidents of the two first sections. They took care of the final supervision of the proofs, especially those written in their respective languages. We are sure that the reader will forgive the mistakes that may have escaped our attention in spite of all the trouble taken.

We can now look forward to the publication of the following volumes with optimism since we were able to overcome so many problems in the past. All the originals are practically set and we confidently expect to obtain more help from the "Ministerio de Educación" and Science and other institutions. We can also count on the "Patronato de la Alhambra" once again for help. Thanks to all the three volumes of every papers from the eight remaining sections will be published without great delay.

José Manuel Pita Andrade

Secretario del

XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte

"BUREAU" DEL COMITE INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

Presidente

Xavier de Salas
Museo del Prado, Madrid

Vicepresidentes

Jan Bialostocki. Museum Narodowe, Warszawa,
al. Jerozolimskie 3, Pologne.

Andre Chastel. Collège de France, 11 place
Marcelin-Berthelot, 75005 Paris, France.

Cesare Gnudi. Soprintendenza alle Gallerie, Via
Belle Arti 56, Bologna, Italie.

Millard Meiss. † The Institute for Advanced
Studies. Princeton University. Princeton, New
Jersey, 08540. U.S.A.

Lajos Vayer. Eötvös Lóránd Tudományegyetem,
Bolescszettudományi Kara, Budapest V, Pesti
Barnabás utca 1, Hongrie.

SECCION ADMINISTRATIVA

Secretario Científico

Jacques Thuillier. 129, rue de la Pompe, 75116
Paris, France. Institut d'Art et d'Archéologie de la
Sorbonne, 3, rue Michelet, 75006 Paris, France.

Secretario Científico Adjunto

Georges Brunel. Académie de France à Rome, 1,
Viale Trinità dei Monti, 00187 Rome, Italie.

Tesorero y Secretario Administrativo

Alfred A. Schmid. Boulevard de Pérolles 59, 1700
Fribourg, Suisse.

MIEMBROS DEL COMITE INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

MIEMBROS DE HONOR

Herbert von Einem. Kunsthistorisches Institut der
Universität Bonn. 53 Bonn, Liebfrauenweg 1.
R.F.A.

Jan G. Van Gelder. 62 Wilhelminapark. Utrecht.
Holanda.

Stanislaw Lorents. Al. Jerozolimskie, 3.
Warszawa. Polonia.

MIEMBROS HONORARIOS

Alemania

Hans Kauffmann. I Berlin 3b. Spanische Allée 19.
Conde Franz Wolff Metternich. Antiguo Director
de la Biblioteca Hertziana. Via Gregoriana, 2b.
Roma.

Austria

Karl M. Swoboda. Kunsthistorisches Institut der
Universität. Universitätstrasse 7. 1010 Wien I.

Bélgica

André Boutemy. 575 avenue Brugmann. Bruxelles
18.

Canadá

Peter Brieger. Director Honorario del
Departamento de Arte y Arqueología.
Universidad de Toronto. Toronto.

España

Diego Angulo. Instituto de Arte "Diego
Velázquez". Duque de Medinaceli, 4. Madrid, 14.

Marqués de Lozoya. Director de la Academia de
Bellas Artes. Calle del General Oraa, 9. Madrid.

Francia

René Huyghe. Profesor del "Collège de France".
3 rue Corneille. Paris, VI^{ème}.

Pierre Lavedan. 19 boulevard Jean Jaurès. 92,
Boulogne-sur-Seine.

Pierre Pradel. Conservateur en chef du
département des sculptures. Musée du Louvre,
Palais du Louvre. Paris, I.

Gran Bretaña

Trenchard Cox. 33 Queen's Gate Gardens.
London SW 7.

Francis Wormald. 59 Warwick Square. London
SW 1.

Hungría

Lajos Füllep. Université Eötvös Lorand. Budapest
V. Pesti Barnabas utca I.

Italia

Giuseppe Fiocco. Fondazione Giorgio Cini. sola
San Giorgio Maggiore. Venezia.

Mario Salmi. Via Bellini, 10. Roma.

Japón

Yuko Yashiro. Prof. honorario de la Universidad
de Tokio.

Polonia

Wladislaw Tatarkiewicz. Rue Chocimska 35.
Warszawa.s, Suecia

Henrik Cornell. Villagatan 12. Stockholm.

Suecia

Henrik Cornell. Villagatan 12. Stockholm.

Suiza

Hans R. Hahnloser. Sonnenberggrain 8. 3013
Berne.

U.S.A.

W.G. Constable, Esp. 23 Craigie Street.
Cambridge, Massachussets.

Richard Krautheimer. New York Univesity,
Institut of Fine Arts. I East 78th Street. New
York, N.Y. 10021.

Rensselaer W. Lee. 120 Mercer Street. Princenton,
New Jersey, 08540.

Yugoeslavia

France Stele. Slovenska Akademia znanosti in
unet nosti. Novi trg 3 Sazu. Ljubljana.

COMITE ESPAÑOL**Presidente:**

Xavier de Salas. Director del Museo del Prado y
Catedrático de la Universidad Complutense de
Madrid.

Vicepresidente:

José María de Azcárate. Catedrático de la
Universidad Complutense de Madrid.

Secretario:

José Manuel Pita Andrade. Director del
Departamento de Historia del Arte de la
Universidad de Granada.

Tesorero:

Antonio Bonet Correa. Catedrático de la
Universidad Complutense de Madrid.

COMITE LOCAL**Presidente:**

El rector de la Universidad, o, por delegación, un
Vicerrector o el Decano de la Facultad de Letras.

Vicepresidentes:

Emilio Orozco Díaz, Vicepresidente del Patronato
de la Alhambra.

José Manuel Pita Andrade, Director del
Departamento de Historia del Arte de la Facultad
de Letras.

Vocales:

José Luis Pérez Serrabona, Alcalde de Granada.
Vicente González Barberán, Consejero Provincial
de Bellas Artes.

Francisco Prieto-Moreno y Pardo, Arquitecto-
Conservador de la Alhambra.

Jesús Bermúdez Pareja, Director del Museo de
Granada.

Antonio Gallego Morell, Patrono de la Alhambra.
Domingo Sánchez-Mesa Martín, Profesor de
Historia del Arte de la Universidad de Granada.

El Director de la Academia de Bellas Artes.

Miguel Rodríguez-Acosta y Calstr  m, Presidente
de la Fundación Rodríguez-Acosta.

Néstor Gallego Caparrós, Delegado del Ministerio
de Información y Turismo.

Antonio Méndez Rodríguez-Acosta, Presidente
del Consejo de Administración de la Caja de
Ahorros de Granada.

TITULO DEL CONGRESO Y SECCIONES

"ESPAÑA ENTRE EL MEDITERRANEO Y EL AT-
L  NTICO"

A) SECCIONES SOBRE ESPAÑA**1. Plus Ultra: pueblos, tiempos métodos**

Presidente: George Kubler

Vicepresidente: Antonio Bonet

- 1.1. La prehistoria
- 1.2. La antigüedad americana
- 1.3. Las artes africanas
- 1.4. Las artes populares.

2. La Edad Media

Presidente: Louis Grodecki

Vicepresidente: Juan Ainaud de Lasarte

- 2.1. Las supervivencias del mundo antiguo, bizantino y bárbaro.
- 2.2. El arte románico
- 2.3. La pintura gótica y sus prolongaciones en el siglo XVI.
- 2.4. El gótico mediterráneo.

3. El arte musulmán

Presidente: Prof. Brich.

Vicepresidente: José María de Azcárate.

- 3.1. El arte hispanomusulmán y el Mogreb.
- 3.2. El arte hispanomusulmán y el Oriente Mediterráneo.
- 3.3. El arte musulmán y el arte cristiano. El arte mudéjar.
- 3.4. El arte islámico y Europa oriental.

4. El Renacimiento

Presidente: Earl Rosenthal

Vicepresidente: Fernando Chueca Goitia

- 4.1. Francia y el estilo plateresco y manuelino
- 4.2. Artistas europeos en España y Portugal
- 4.3. La época de Felipe II (1556-1598)
- 4.4. El renacimiento en Andalucía

5. Arquitectura y decoración en los siglos XVII y XVIII

Presidente: Yves Bottineau

Vicepresidente: Diego Angulo

- 5.1. Espacio y estructura en la arquitectura hispanoamericana
- 5.2. Arquitectura en la Península Ibérica
- 5.3. Escultura y retablos barrocos
- 5.4. El rococó en la Península Ibérica.

6. La pintura en los siglos XVII y XVIII

Presidente: Francis Haskell

Vicepresidente: José Hernández Díaz

- 6.1. Realismo y Caravagismo
- 6.2. Velázquez
- 6.3. Flandes y la Península Ibérica
- 6.4. Goya.

7. Lo sagrado y lo profano del siglo XVI al XVIII

Presidente: Itsuji Yoshikawa

Vicepresidente: Emilio Orozco.

- 7.1. Artistas de corte en los siglos XVII y XVIII
- 7.2. La pervivencia de la iconografía medieval
- 7.3. Intercambios iconográficos entre diversas culturas
- 7.4. La imagen de culto

8. Del neoclasicismo a nuestros días

Presidente: Ana María Brizio

Vicepresidente: José Gudiol

- 8.1. Las Academias españolas e hispano-americanas
- 8.2. Arquitectura y urbanismo en la Península Ibérica en el siglo XIX.
- 8.3. El estilo 1900
- 8.4. Las aportaciones de la Península Ibérica al arte del siglo XX.

B) CUESTIONES GENERALES

9. Problemas de interpretación y de clasificación histórica

Presidente: Jan Bialostocki

Vicepresidente: José Camón

10. Conservación de ciudad de arte y conjuntos monumentales

Presidente: Dezső Dercsényi

Vicepresidente: Juan José Martín González

CONFERENCIAS

Xavier de Salas:

España entre el Mediterráneo y el Atlántico

Helmut Schlunk:

El arte cristiano-hispánico del primer milenio. Resultados obtenidos y problemas actuales.

Hans R. Hahnloser †:

La imagen mental del arte de la España medieval.

Paul Guinard †:

Tenebrismo español y tenebrismo europeo: de Caravaggio hasta Zurbarán

EXPOSICIONES

Granada: Hospital Real:

El libro de arte en España

Sevilla: Alcázar
El "tenebrismo" en España.

Madrid: Museo del Prado
Eduardo Rosales en el Centenario de su muerte

VISITAS A MONUMENTOS Y MUSEOS GRANADINOS

Durante los días de celebración del Congreso, y entre las 16 y 18 horas, se desarrollaron visitas, a los monumentos, museos y barrios típicos de Granada, especialmente a la Alhambra, Catedral,

Capilla Real, Cartuja, Monasterio de San Jerónimo y Albaicín.

EXCURSIONES

Durante la celebración del Congreso y al final del mismo se celebraron diversas excursiones, de acuerdo con los siguientes itinerarios:

1. Jaén, Baeza y Úbeda
2. Málaga y Costa del Sol.
3. Guadix y La Calahorra.
4. Andalucía Occidental y Toledo.

PROGRAMA

DOMINGO, 2 DE SETIEMBRE DE 1973

9,00-20,00 horas

Servicio de información

A partir de este día, hasta el domingo 9, permanecerá abierto en el Hospital Real, durante las horas que se indican, este servicio en las crujías de la planta baja.

LUNES, 3

9,30-10,30 horas

Primera reunión del "Bureau" del C.I.H.A.

Biblioteca de Arte.

10,30-12,00 horas

Primera reunión del Comité Internacional

Biblioteca de Arte.

Reunión de los Congresistas

Entrega de programas y de resúmenes de ponencias y comunicaciones en las crujías de la planta baja.

12,30 horas

Sesión plenaria inaugural

Palabras de bienvenida. Conferencia de Xavier de Salas: "España entre el Mediterráneo y el Atlántico". Crujías A, B y C de la planta principal. Se abrirán a las 12,00 horas.

16,00-16,30 horas

Reunión coordinadora de presidentes y vicepresidentes de las secciones

Fijación de normas para el desarrollo de las sesiones. Crujía A de la planta principal.

16,30-18,00 horas

Sección 3ª

Primera sesión de trabajo. Crujía A de la planta principal.

Sección 4ª

Primera sesión de trabajo. Crujía C de la planta principal.

Secciones 6ª y 7ª

Primera sesión de trabajo. Crujía B de la planta principal.

16,30-18,30 horas

Visita a la Capilla Real, Sagrario y Catedral

Punto de reunión: puerta de acceso a la Capilla Real.

Recorrido por el Realejo y Antequeruela

Punto de reunión Casa de los Tiros. Se visitará, además de este museo, el Archivo de la Chancillería y el Carmen Rodríguez Acosta.

18,00 horas

Apertura de la Exposición Antológica de la Caligrafía nacional

Colegio Mayor San Jerónimo. Calle Rector López Argüeta. Podrá visitarse, especialmente, todas las tardes.

18,30-20,00 horas

Sección 2ª

Primera sesión de trabajo. Crujía A de la planta principal.

Sección 5ª

Primera sesión de trabajo. Crujía C de la planta principal.

Sección 10ª

Primera sesión de trabajo. Crujía B de la planta principal.

21,30 horas

Recepción en los Jardines del Generalife

Cena fría ofrecida por el Patronato de la Alhambra y recorrido por el recinto monumental iluminado.

MARTES, 4

9,00-11,00 horas

Sección 1ª

Primera sesión de trabajo. Crujía B de la planta principal.

Sección 3ª

Segunda sesión de trabajo. Crujía A de la planta principal.

Secciones 6ª y 7ª

Segunda sesión de trabajo. Crujía C de la planta principal.

Recorrido Universidad-Monasterio de San Jerónimo

Punto de partida: Patio de la Universidad. Se visitarán las iglesias de San Justo y Pastor, San Juan de Dios y San Jerónimo, abriéndose especialmente para los congresistas el bellísimo claustro de este monasterio en restauración

9,00-18,00 horas

Excursión a la Costa del Sol granadina

Punto de partida y regreso, Hospital Real. Se visitará Almuñécar, Salobreña y Motril.

Especialmente recomendable para los inscritos como familiares de congresistas.

11,30-13,30 horas

Sección 2ª

Segunda sesión de trabajo. Crujía A de la planta principal.

Sección 5ª

Segunda sesión de trabajo. Crujía C de la planta principal.

Sección 9ª

Primera sesión de trabajo. Crujía B de la planta principal

Visita a la Alcazaba y Casa Real de la Alhambra

Salida en autobús desde el Hospital Real o reunión, a las 11,45, en la Puerta de la Justicia de la Alhambra.

16,00-18,00 horas

Sección 4ª

Segunda sesión de trabajo. Crujía C de la planta principal.

Sección 8ª

Primera sesión de trabajo. Crujía A de la planta principal.

Sección 10ª

Segunda sesión de trabajo. Crujía B de la planta principal.

Reunión sobre Bibliografía de Arte
Biblioteca de Arte

Recorrido por la Carrera del Darro

Punto de reunión: Chancillería en la Plaza Nueva. Se visitará, además de este edificio, entre otras casas, el Bañuelo, Museo Arqueológico (instalación provisional) y la Casa del Chapiz.

Visita, para especialistas, a las vidrieras de la Catedral

Dirigida por Victor Nieto Alcaide. Punto de reunión: girola del templo.

18,00

Apertura de la exposición "El libro de Arte en España"

En el llamado "Cuarto Real" del Hospital.

Podrá visitarse todos los días, mañana y tarde.

19,30-20,30 horas

Sesión plenaria: Conferencia de Helmut Schlunk
"El arte cristiano hispánico hasta la invasión musulmana (711): Resultados obtenidos y problemas actuales"

Crujías A, B y C de la planta principal.

21,00 horas

Recepción en el Carmen de los Mártires

Refrigerio ofrecido por el Ayuntamiento de Granada con un espectáculo de cante y baile flamenco.

MIÉRCOLES, 5

9,00-11,00 horas

Sección 1ª

Segunda sesión de trabajo. Crujía B de la planta principal.

Sección 3ª

Tercera sesión de trabajo. Crujía A de la planta principal.

Secciones 6ª y 7ª

Tercera sesión de trabajo. Crujía C de la planta principal.

Repetición de la visita a la Alcazaba y Casa Real de la Alhambra

Salida en autobús desde el Hospital Real o reunión, a las 9,15, en la Puerta de la Justicia de la Alhambra.

Visita al Palacio de Carlos V y Museos del mismo

Salida en autobús desde el Hospital Real o reunión, a las 9,15, en la puerta principal del Palacio.

11,30-13,30 horas

Sección 2ª

Tercera sesión de trabajo. Crujía A de la planta principal.

Sección 5ª

Tercera sesión de trabajo. Crujía B de la planta principal.

Sección 9ª

Segunda sesión de trabajo. Crujía B de la planta principal

Visita al Patal, Torres y Generalife

Punto de partida: patio del Palacio de Carlos V.
16,00-18,00 horas

Sección 4ª

Tercera sesión de trabajo. Crujía C de la planta principal.

Sección 8ª

Segunda sesión de trabajo. Crujía A de la planta principal.

Sección 10ª

Tercera sesión de trabajo. Crujía B de la planta principal.

Reunión de la Asociación de Conservadores de Diapositivas

Biblioteca de Arte. Las personas y temas tratados en esta reunión figuran en el apéndice de la publicación "Ponencias y Comunicaciones"

Visita al Albaicín

Salida en autobús desde el Hospital Real.
19,30-20,30 horas

Conferencia de Hans R. Hahnloser

"La imagen mental del arte de la España medieval".

Crujías A, B y C de la planta principal.
22,30 horas

Concierto del Coro "di Camera" del Salvador
Patio de los Arrayanes de la Alhambra.

JUEVES, 6

9,00-22,00 horas

Excursión a Jaén, Baeza y Ubeda

Salida del Hospital Real. Almuerzo en Jaén

Excursión a Baeza, Ubeda y Jaén

Salida del Hospital Real. Almuerzo en Ubeda.

Excursión a Málaga y Costa del Sol

Salida del Hospital Real. Almuerzo en Torremolinos.

VIERNES, 7

9,00-11,00 horas

Sección 1ª

Tercera sesión de trabajo. Crujía B de la planta principal.

Sección 3ª

Cuarta sesión de trabajo. Crujía A de la planta principal.

Sección 8ª

Tercera sesión de trabajo. Crujía C de la planta principal

Visita a la Abadía del Sacro-Monte

Salida en autobús desde el Hospital Real; regreso al punto de partida.

9,00-14,00 horas

Excursión a Sierra Nevada

Salida del Hospital Real. Refrigerio en el Albergue Universitario.

11,30-13,30 horas

Sección 2ª

Cuarta sesión de trabajo. Crujía A de la planta principal.

Sección 5ª

Cuarta sesión de trabajo. Crujía C de la planta principal.

Sección 9ª

Tercera sesión de trabajo. Crujía B de la planta principal.

Visita a la Cartuja

Salida en autobús desde el Hospital Real

Repetición de la visita a la Capilla Real, Sagrario y Catedral

Punto de reunión: puerta de acceso a la Capilla Real.

16,00-18,00 horas

Sección 4ª

Cuarta sesión de trabajo. Crujía C de la planta principal.

Secciones 6ª y 7ª

Cuarta sesión de trabajo. Crujía B de la planta principal.

Sección 8ª

Cuarta sesión de trabajo. Crujía A de la planta principal.

Reunión del Corpus Vitrearum Medii Aevi

Biblioteca de Arte

Repetición del recorrido Universidad-Monasterio de San Jerónimo

Punto de partida: Universidad. Se recuerda que el bellissimo claustro del Monasterio en restauración se abrirá especialmente para los congresistas

Visita a talleres de artesanía granadina

Salida en autobús desde el Hospital Real

19,30-20,30 horas

Sesión plenaria. Conferencia de Paul Guinand

"Tenebrismo español y tenebrismo europeo: de Caravaggio hasta Zurbarán"

Crujías A, B y C de la planta principal.

22,30 horas

Concierto por Andrés Segovia

Patio de los Leones de la Alhambra. Ofrecido desinteresadamente por el artista y con carácter excepcional como contribución al Congreso, en el campo de la música, y como testimonio de su afecto a Granada.

SABADO, 8

8,30-14,30

*Excursión a Guadix y La Calahorra*Salida del Hospital Real. Refrigerio en el Castillo
Palacio de La Calahorra.

16,00-17,00 horas

Segunda reunión del "Bureau" del C.I.H.A.

Biblioteca de Arte

16,00-18,00 horas

*Secciones 6ª y 7ª*Quinta sesión de trabajo. Crujía A de la planta
principal*Otras Secciones*Podrían celebrar otras sesiones, si resultase
necesario, en las Crujías B y C de la planta
principal o en otros locales previamente
señalados

16,00-18,00 horas

*Sesiones finales de trabajo*Se programarian en las secciones en que resultase
necesario y en los locales previamente señalados.

17,00-18,00 horas

*Repetición de la visita, para especialistas, a la
vidrieras de la Catedral*Dirigida por Victor Nieto Alcaide. Punto de
reunión: girola del templo.

17,30-19,00 horas

Segunda reunión del Comité Internacional

Biblioteca de Arte.

18,00-19,00 horas

*Concierto de órgano por Juan Alfonso García
Catedral.*

19,30-21,00 horas

*Clausura de las sesiones y copa de vino español
Hospital Real.*

DOMINGO, 9

9,00-20,00 horas

*Recorrido Granada-Antequera-Osuna-Sevilla*Salida de los autobuses: Hospital Real. Visita
a Antequera y almuerzo. Visita a Osuna. Noche
en Sevilla.

LUNES, 10

11,00 horas

*Apertura de la Exposición "Caravaggio y el Natura-
lismo español"*Alcázar. Entrada por el Apeadero del Patio de
Banderas

12,00 horas

Clausura oficial del Congreso

Alcázar

Horario a fijar por el Rectorado

*Sesión Académica en la Universidad*Investidura de Helmut Schlunk como Dr.
Honoris Causa. Calle de San Fernando, 4.

MARTES, 11

9,00-21,00 horas

*Excursión a Cádiz y Jerez de la Frontera*Se fijará el punto de partida por la Central
de Congresos. Visita a los monumentos y museos
de Cádiz. Almuerzo en Cádiz. Por la tarde visita
a los monumentos y a las bodegas de Jerez.

MIÉRCOLES, 12

9,00-17,00 horas

En Sevilla

Visita a los monumentos y museos

17,00-20,00 horas

Sevilla-Ecija

Breve visita a los monumentos de Ecija

20,00-21,00 horas

Ecija-Córdoba

Noche en Córdoba

JUEVES, 13

En Córdoba

Visita a los monumentos y museos de la ciudad

VIERNES, 14

9,00-17,00 horas

*Córdoba-Toledo o Madrid*Almuerzo en Valdepeñas. Llegada a Toledo y
Madrid

17,00-21,30

Grupo de Toledo

Recorrido por la ciudad

Cena y noche en Toledo

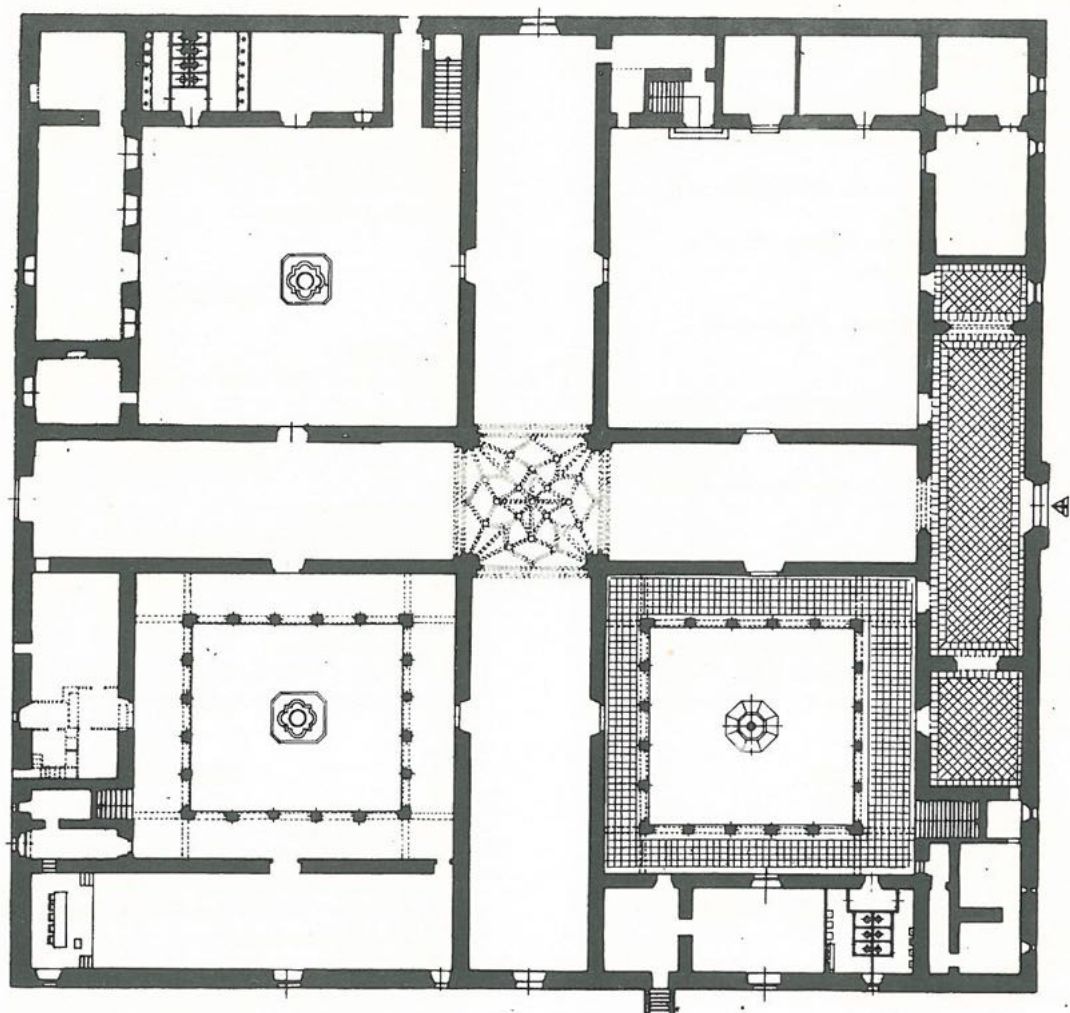
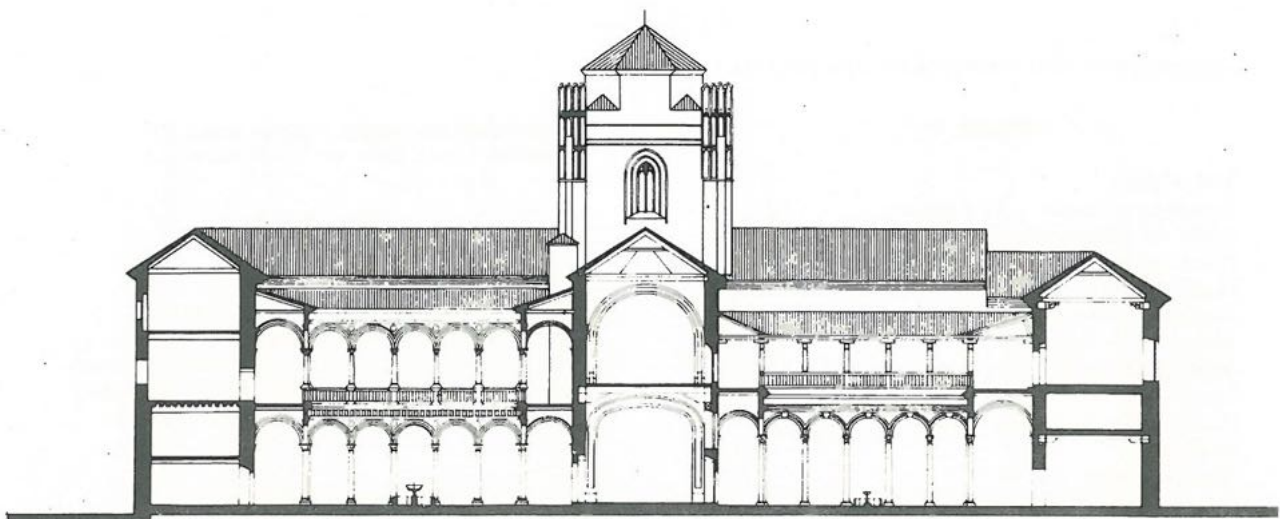
SABADO, 15

9,00-16,00 horas

*Grupo de Toledo*Visita a los monumentos y museos. Almuerzo
y salida para Madrid a donde se llegará a las
17,30 aproximadamente

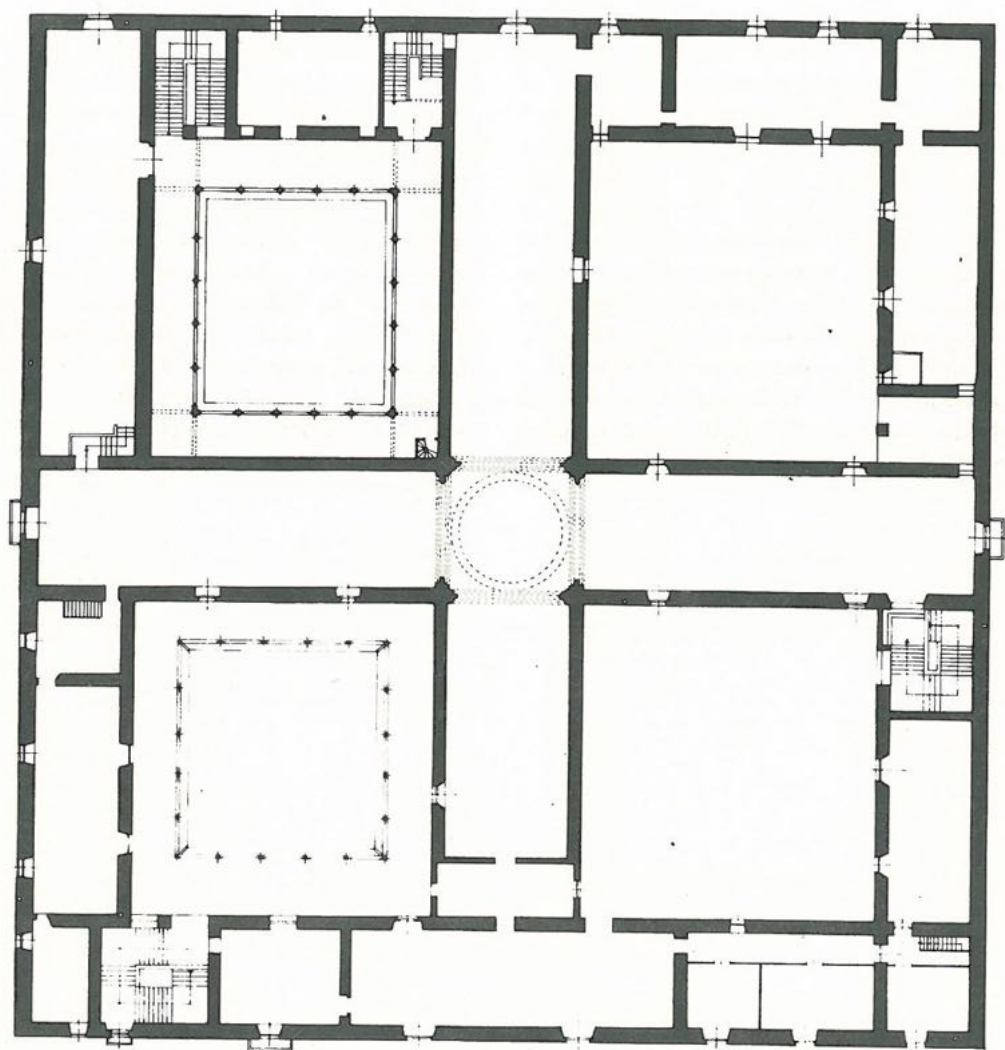
20,00 horas

*Museo del Prado*Inauguración de la Exposición "Eduardo Rosales
en el Centenario de su Muerte". Recepción
ofrecida a los congresistas



0 5 10 m

Hospital Real. Planta y sección.



Hospital Real. Planta principal.

HOSPITAL REAL DE GRANADA

El edificio elegido como sede del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte fue fundado en 1504 por los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, "para acogimiento y reparo de los pobres", doce años después de la ocupación de Granada por los cristianos. Los trabajos se iniciaron en 1511 y en 1526, con motivo de la estancia en la ciudad de Carlos V, se inauguró acogiendo los primeros enfermos. Pero entonces todavía quedaba por hacer una gran parte de la construcción, que fue

prolongándose hasta el siglo XVIII. Así en la obra se muestra la huella de los estilos gótico, mudéjar, renacimiento y barroco.

"Por lo que se refiere a su estructura general vemos que el Hospital se configura básicamente como una cruz, formada por grandes crujías y enmarcada en un cuadrado que alberga cuatro patios simétricos. Esta planta responde a un

modelo desarrollado en Italia a lo largo del siglo XV y cuya más perfecta plasmación se dió en el Hospital Mayor de Milán realizado por Filarete" (Concepción Féllez). En la obra intervino primeramente Enrique Egas, que también dió trazas para los Hospitales de Santiago de Compostela y Toledo. Pese a la conexión con el modelo italiano este maestro se mantuvo en una línea goticista. De estilo renacentista lombardo son las ventanas de la fachada principal. Antes de mediar el siglo XVI se levantaron las columnas y arcos "puristas" de dos de los patios. En uno de ellos, el de los mármoles (que toma nombre seguramente de las esbeltas columnas) se nota la

huella de Diego Siloe, el arquitecto de la Catedral de Granada, a través de sus discípulos. Un gran incendio en 1549 forzó a grandes reparaciones en los magníficos techos. En 1637 dibujó la portada principal Alonso de Mena. Desde el siglo XVIII se realizaron importantes transformaciones en el edificio para acomodarlo mejor a sus fines hospitalarios. Incorporado desde 1963 al Ministerio de Educación y Ciencia se iniciaron importantes obras de restauración, bajo la dirección del Arquitecto Francisco Prieto Moreno, a cargo de Emilio Castro Nieves, sin concluir cuando el edificio se adaptó como escenario del Congreso.

DISCURSO INAUGURAL

Excmos. Sres., Sras.,

Gracias querido Profesor. Gracias por vuestras amables frases. Creo que cometeríamos injusticia si no iniciamos nuestras tareas proclamando nuestro agradecimiento a quienes hicieron posible este Congreso. Estoy seguro que expreso el sentir de todos, si destaco entre las muchas instituciones granadinas que concedieron su ayuda, a la Universidad, en primer lugar, al Patronato de la Alhambra y a la Fundación Rodríguez Acosta, también es de justicia expresar nuestro agradecimiento al activo Comité que en Granada ha realizado durante muchos meses la ingrata tarea de preparar nuestra estancia y nuestra labor toda. Vaya nuestro agradecimiento sincero a cuantos colaboraron. Creo también que José Manuel Pita, tenaz e infatigable secretario, la merece muy especial y reiterada.

Como Presidente del Comité español me es muy grato dar a todos la bienvenida. Al hacerlo diré también mi pesar por varias ausencias debidas a razones de salud. Algunos de los más asiduos -pienso ahora en el Prof. Millard Meiss- no está aquí por ello. Otros a última hora, por razones varias, han tenido que renunciar a estar con nosotros. Mucho sentimos no oír sus autorizadas intervenciones.

Hallamos, sin embargo, compensación en el hecho de que estén, en número no superado, colegas de todas las partes del mundo. También que en este vigésimo tercer Congreso veamos reintegrados a nuestras tareas, a nuestros colegas de la Unión de Repúblicas Soviéticas. La variedad de culturas que ésta comprende en el pasado y en el presente, la magnitud de sus grandes Museos, la gran labor de sus conservadores y de los estudiosos de las artes, hacen bienquista su presencia, de la que es obligado esperar los mejores frutos.

Como Presidente del Comité español me ha correspondido el honor de ser quien abra este Congreso de Historia del Arte, el vigésimo tercero en el tiempo. Un algo lo caracterizará para siempre. En nuestro Congreso de Granada se cumple el centenario de unas reuniones, en las que tratamos de las artes y de su historia. Permitidme una

breve síntesis de lo que fueron las mismas. Permitidme también que, al paso, recuerde a muchos de los que nos precedieron en la dedicación, pues no cabe hacer mención de todos como bien quisiera.

Hace un siglo tuvo lugar en Viena el primer Congreso de Historia del Arte. Sus sesiones fueron del primero al cuatro de septiembre. Casi, día a día, cúmplase su centenario.

El siglo transcurrido estuvo cargado de hechos de toda suerte en la historia, común a todos. Pero, a lo largo de ellos, sobrepasando lo terrible y lo luctuoso, ha florecido una amistad basada en el interés común por una de las supremas manifestaciones del hombre. A lo largo de este siglo se ha creado y mantenido, entre quienes cultivan la historia del arte, una relación cada vez más estrecha. También una conciencia cada vez más clara de la profunda unidad existente en la historia que cultivamos; entre las artes de todos los pueblos.

Cien años cubren nuestros 23 Congresos: durante los mismos la historia del arte pasó, de luchar por ser reconocida como disciplina autónoma, cultivada por muy pocos, a tener innumerables cultivadores por el mundo entero, estando reconocida su vigencia en todas partes.

Aquella primera reunión en Viena fue convocada por una serie de personalidades, austríacas, en su mayoría: Eitelberger y Edelberger, Lutzow, Lippmann, Thausing... Al dirigirse a sus colegas en su primer escrito convocando a la reunión, que calificaban de "Ersten Kunstwinssenschaftlichen Congress", hacían presente cómo la exposición universal que iba a celebrarse en Viena atraería a la mayor parte de quienes se ocupaban de las artes. Por ello los convocaban para discutir sobre problemas referentes a su conservación y la enseñanza de su Historia. Daba a conocer el mismo documento cómo se estaba organizando, en el marco de la exposición universal, una exposición de obras de arte antiguo. En su Comité organizador hallamos, junto al nombre de grandes coleccionistas, los mejores conocedores del momento.

Las "Mitteilungen des KK Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie" fueron publicando a lo largo de 1873 noticias sobre la próxima reunión; luego, lo acaecido en ésta, a manera de minutas de las sesiones. Publicó en su día el Reglamento del Congreso, así como aclaraciones sobre el sentido de los diversos puntos que iban a constituir los temas a debatir y que son un programa completo de los intereses que movían a nuestros colegas de entonces.

En octubre, las "Mitteilungen" publicaron la lista de los asistentes al Congreso. Vemos en ella estar en mayoría los Profesores y Doctores austríacos, cómo asistió algún húngaro y checo -entonces bajo la Corona Imperial- varios alemanes, italianos e ingleses -entre ellos Crowe, junto a su amigo y colaborador Calvacaselle- un ruso, el Prof. Prachov, y un español, Tubino, autor de varios libros y otros estudios sobre Murillo y sobre pintores sevillanos, escritos con espíritu romántico. Para completar su silueta, pues será un desconocido para muchos de Vds., diré que hizo también crítica del arte en sus días.

Eitelberger, alma del Congreso, por lo que trasciende de las "Mitteilungen", fue quien pronunció el discurso de apertura. "Die Kunstwissenschaft ist Eine Relativ Junge

Wissenschaft". "La Historia del Arte es una ciencia relativamente joven", fueron sus primeras palabras. Añadió cómo nuestra ciencia se hallaba ya reconocida por el público y los artistas, aunque no por las universidades y los gobiernos. Afirmó seguidamente que cuanto mayor es la cultura de un país, más se leen las obras de Historia del Arte; y cómo esto ocurría tanto en Alemania, como en Gran Bretaña, Francia, Bélgica y Holanda. Recordó cómo Seroux d'Agincourt, en su "Histoire de l'Art par les monuments", fue uno de los primeros en descubrir el elemento cultural, de valor universal, que existe en la obra de arte, y cómo Kugler y Schnaase fueron en Alemania quienes primero consideraron a la Historia del Arte poseedora de valor propio. Siguió afirmando que en aquel momento eran muchos, en diversos países, quienes trabajaban el campo de nuestra disciplina, y que, por ello, precisaba dividir las tareas del Congreso.

Los repertorios, el valor de la fotografía, los problemas de la reproducción de las obras de arte, los del intercambio de éstas entre los Museos, fueron los temas de varios comités: en tanto que otros trataban de los problemas de la enseñanza, de las colecciones públicas y de las nuevas técnicas de reproducción de las obras de arte. No podemos seguir las tareas de estas Comisiones en las que se trató con detalle y agudeza sobre varios puntos prácticos, así como de las teorías rectoras; tampoco nos adentramos en las conclusiones a que llegaron.

Precisa, sin embargo, añadir que una de ellas tuvo poco éxito. Me refiero a la que decidió que un Comité se reuniría anualmente, eligiendo el lugar en donde se realizaría el próximo Congreso y que éste sería bienal, pues resulta, por razones que se me escapan, -nada hallé escrito-, que el segundo Congreso tardó veinte años en reunirse. Lo hizo del 25 al 27 de septiembre de 1893, en Nüremberg. Por palabras del Profesor V. Lützow, dichas en su discurso inaugural, parece que se esperó reunir un segundo congreso en Berlín, en 1875. No pasó de proyecto.

Fue, pues, en 1893, y en el "Germanischen Museum" la segunda reunión. Hasta 63 congresistas hallamos inscritos en la lista impresa: la mayoría son alemanes, muchos austríacos, también hallamos algún holandés, como Hofstede de Groot, y algunos más de diversas nacionalidades -sueca, suiza, húngara y polaca- como el Prof. Wauters. No aparecen nombres de ingleses, ni de franceses. Tampoco asistió español alguno.

Del tercer Congreso, que se celebró en Colonia en 1895, y que también presidió V. Lützow, poco he alcanzado a conocer. No he visto más que una minuta de un banquete en Gürzenich. Este atestigua el buen apetito de los Congresistas; también que fueron tratados a cuerpo de rey -permítaseme la menuda anécdota-: les sirvieron sopa fría de fresas, truchas, un asado, jamón cocido en vino, faisanes y, por fin, langostas, queso y frutas. Bebieron sin duda excelentes vinos.

El siguiente Congreso tuvo lugar en Budapest, del 3 al 6 de octubre de 1896. Fue igualmente presidido por V. Lützow y entre sus asistentes hallamos a numerosos húngaros, vieneses y alemanes; también checos, belgas, suecos, algún italiano y algún francés. Vemos en la lista de concurrentes al gran coleccionista inglés Sir Herbert Cook, y al Dr. Bredius, de La Haya.

En Amsterdam, y en septiembre de 1898 tuvo lugar el quinto Congreso, que presidió Dietrichson, de Christiania. Dos años después -1900- Schmarsow abrió el Congreso

de Lübeck; en él se nombró un Comité para el estudio de la iconografía. A éstos siguieron los Congresos de Innsbruck, de 1902, y de Darmstadt, de 1907 —digno de recordarse, pues en él se eligió un Comité permanente, en el cual hallamos los nombres de Strygowsky y de Warburg, junto a los de Kautzsch y Koetshau—; hablóse también en el mismo de la fundación de una "Kunstwissenschaftliche Gesellschaft"; no parece pasara de proyecto.

En 1909 fue en Munich la reunión. En ella disertaron Dvorak, recordando a Franz Wickhoff, quien desde su cátedra de Viena fue maestro de generaciones de estudiosos de la Historia del Arte; a Schmid, que trató de Holbein el Joven, y a Adolfo Venturi, sobre pintura gótica italiana y sobre la relación de la Historia del Arte con las demás disciplinas históricas.

En 1912 tuvo lugar el Congreso en Roma. Este vemos se organizó en tres grandes comisiones: en la primera se trató de la posición de la Historia del Arte y de sus enseñanzas: fue comisión presidida por Adolfo Venturi. La segunda trató de las relaciones internacionales en el campo de las artes, y especialmente de la relación de las artes italianas con las de otros países: la tercera comisión fue dedicada a cuestiones prácticas sobre la conservación y la ordenación de las obras de arte.

Por trágicas razones no volvieron a reunirse nuestros colegas en los años siguientes: la guerra asolaba Europa. En 1921 se reunían de nuevo, esta vez en París. Fue nuestro onceavo Congreso.

El Congreso de París estuvo organizado por la "Société de l'Histoire de l'Art Français". Lo presidió el Profesor André Michel, estando representados en el mismo, historiadores y conocedores del mundo entero, salvo de los países vencidos en la guerra que acababa de terminar. La representación de los Estados Unidos fue tan numerosa como importante.

El Congreso se dividió en cuatro grandes secciones: Fierens Gevaert presidió la dedicada a enseñanza y museografía; Venturi, asistido por Hercules Read y Bredius, la dedicada a arte occidental; la dedicada a historia de la música fue presidida por Karl Nef; y la que se ocupó del arte oriental lo fue por un español, gran coleccionista: José Lázaro Galdiano, que asimismo presidía la amplia delegación española en el Congreso. Por vez primera se encontraban en pleno, en un Congreso Internacional de Historia del Arte, los cultivadores españoles de nuestra disciplina. Creo que no podía en esta ocasión dejar de resaltar esta efeméride.

André Michel, en el discurso inaugural, evocó las hecatombes que acababan de sufrirse. Las evocó dolorido, aunque en sus palabras puso también esperanza: pues a pesar de todo —dijo— permanece lo que tras la bondad es la mayor recompensa de la vida, la belleza; las obras de arte en las que los hombres inscriben —y permitidme citar sus propias palabras—: "Leurs plus hautes pensées et leurs meilleurs desirs (ce qu'Albert Dürer définissait d'un mot admirable: le trésor mystérieux du coeur)". Elegante manera de recordar a los ausentes, la de evocar al artista impar, excelso representante de las mejores esencias del arte de los pueblos germánicos.

Tuvo lugar el siguiente Congreso, -doceavo en orden-, en Bruselas, aunque años después de lo proyectado en un principio. Fue del 20 al 29 de septiembre de 1930, y bajo la Presidencia de Leo V. Puyvelde. Ochocientos treinta y siete congresistas se inscribieron, recorriendo Bélgica, a más de seguir las tareas académicas.

A propuesta del Presidente, quedó creado un Comité Internacional de Historia del Arte domiciliado en Bruselas, hasta el Congreso siguiente. Aquella vieja idea de una "Kunstwissenschaftliche Gesellschaft" tomó amplio cuerpo. El CIHA había nacido. La regularidad de los congresos iba a quedar asegurada por él, siguiendo normas que aún tenemos vigentes. Porque en esta sesión fundacional leemos cómo el comité fijó tener entre sus deberes, los de convocar y preparar los Congresos, a ser posible cada 3 años, dando a los mismos tema a fin de que los Congresistas puedan intervenir útilmente en las discusiones. También se propuso la constitución de Comités nacionales y a través de éstos mantener relación con los Profesores de Historia del Arte, los directores y conservadores de Museos, los directores de las Bibliotecas y los coleccionistas, para obtener amplia y precisa información sobre temas de nuestra dedicación. En el primer Comité de nuestra Sociedad hallamos como Presidente de honor a Adolfo Venturi; como Presidente efectivo a Leo V. Puyvelde; y luego a Friedländer, a Vitry, MacLagan, Axel Gauffin, a nuestro especialista del arte románico Puig y Cadafalch, y tantos nombres más de quienes constituían lo más florido de la historia del arte, cuando los mayores de los aquí presentes nos iniciábamos en su estudio.

Al Congreso de Bruselas siguió, en 1933, el de Basilea. En 1938 en Londres -en vísperas de otra gran catástrofe europea- tenía lugar el XV Congreso.

De los siguientes Congresos fueron muchos de Vds. activos participantes, sólo diré de ellos que las listas de los que se inscribieron a los mismos, fueron cada vez más amplias, que el número de países cuyos historiadores concurren fue cada vez mayor y más variado. La historia del Arte no era ya la disciplina joven, justamente calificada así por Eitelberger al abrir el primer Congreso. El Congreso de Budapest -el segundo congreso de Budapest- celebrado hace tres años, conoció una afluencia de estudiosos y un acopio de conocimientos del que dan fe las actas publicadas. Lajos Vayer que lo presidió se halla entre nosotros. Acaba de pronunciar las palabras iniciales de este Congreso en Granada, Congreso del Centenario. El número de asistentes ha aumentado y el valor de las comunicaciones presentadas se hará patente en días venideros.

Nadie puede poner en duda que a los cien años del primer Congreso, la Historia del Arte, como disciplina humanística, se halla en su mayoría de edad. Esto fue posible por haberse puesto en práctica una gran verdad que V. Eitelberg definía en nuestro 1^{er} Congreso. Una verdad que siendo valedera para todas las ciencias, tiene plena demostración en el cultivo de nuestra disciplina: "Die Mitteln zur Arbeit werden durch die Arbeit selbst wachsen"- "Los medios para trabajar crecerán por el trabajo mismo"- . Verdad que cuantos trabajan y se sienten aislados no deben olvidar.

De manera esquemática acabo de hacer breve historia de nuestros Congresos. De ella se desprenden varios hechos. Los primeros Congresos fueron de historiadores del arte de lengua alemana -austriacos primero, luego también alemanes- aunque a los mismos asistieran especialistas de otras nacionalidades y lenguas. El Congreso de Roma fue el primero que se celebró en un país de lengua latina y a partir del mismo

nuestros Congresos fueron de internacionalidad creciente. A partir del de París, de 1921, la participación de los historiadores americanos fue progresivamente destacada, culminando en el Congreso de Nueva York de 1961.

Todo ello es consecuencia del desarrollo de la misma Historia de nuestra disciplina. Nació la idea de los Congresos de Historia del Arte en Viena, donde tenía ya gran cultivo. Nació como fruto de la escuela vienesa de Historia del Arte, ilustrada por tantas personalidades, cuyas características analizó el que fue mi maestro, el Prof. Julius V. Schlosser.

Sus enseñanzas las alcancé tan sólo en su vejez, pero supo dejar vivos en mí muchos de sus primordiales intereses: su amor por las artes del renacimiento, su interés por la bibliografía artística. A él debo mucho: aún más de lecturas que de contacto directo. Por ello me complazco en revivir su recuerdo ahora: alto, seco, señorial, envuelto en su abrigo y sus bufandas, en el frío invierno de Viena. La voz oscura y baja; su alemán exquisito y difícil. Le soy deudor más que a ningún otro de sus colegas de entonces, cuyos cursos seguía; tanto como a los historiadores del arte de lengua francesa; mi segunda lengua desde mi infancia.

Pero más aún a quienes en España fueron mis maestros: en Barcelona y Madrid. A las grandes figuras de nuestra disciplina, que estructuraron los conocimientos sobre el desarrollo de las artes en España. Es decir, los que pusieron los cimientos al tema de nuestro Congreso. Sería aleccionador estudiar su obra copiosa, con la que abrieron el camino que todos seguimos: no es ahora el momento de hacerlo. Pero, aunque no haya llegado el momento, permitidme que invoque aquí su nombre, y alce ante vosotros mi recuerdo personal como pobre homenaje a sus personas y sus obras.

Tuve, a pesar de ser catalán y de haber estudiado primordialmente en Barcelona, mayor relación con el grupo de Madrid que con el de mi ciudad natal. En éste destacaban Mn. Gudiol y Puig y Cadafalch. Ví, una y otra vez, al primero, pues era amigo de mi abuelo materno, y venía a casa, mayor ya, medio paralítico, acartonado, con la mirada fija, siempre aguda. Recuerdo su inmensa erudición en lo medieval, erudición que aparecía natural y sencilla al comentar cosas de la colección familiar, o charlar de otros temas eruditos.

A Puig y Cadafalch cuando lo conocí, era un político activo, mucho más que un arqueólogo e historiador del arte románico. Para un joven estudiante, como yo era entonces, aparecía como figura imponente y lejana. Si admiré sus obras al leerle, no llegué a adentrarme en su trato.

Otra cosa muy distinta ocurrió en mis relaciones con D. Elías Tormo. Me ayudó en todo; a él debo haber publicado mi primer libro. Su aspecto imponente, pues era alto, grande, hasta su enfermedad corpulento; su barba, su hosquedad, su inmensa y rara erudición, encubrían un profundo interés por las gentes, y aun ternura por los hombres y las cosas. Su inagotable curiosidad, servida por una actividad infatigable, le hicieron adentrarse por toda suerte de campos y de vericuetos del mundo de la historia. Desde su cátedra de Madrid, que era de doctorado, fue maestro de la mayoría de cuantos éramos estudiantes o jóvenes licenciados, antes de nuestra guerra.

Fue D. Elías, maestro de todos, salvo, claro está, de D. Manuel Gómez-Moreno. Si bien éste fue algo más joven que él —le sobrevivió largos años, pues llegó a centenario—. D. Manuel llegó a Madrid desde esta Granada suya, de la que nunca se desarraigó del todo, y a la que conocía en sus últimas piedras y en toda su historia. Trabajó con su padre, pintor y arqueólogo; de niño estuvo en Roma; y llegó a la Universidad de Madrid armado de cuantas dotes se puedan soñar. Una, y no de las menores, su imaginación creadora, que interpretaba lo visto y adivinado. Apasionado, de estudio constante, su pasión y sus grandes dotes le permitieron estudiar, ordenar, interpretar con romántico fuego a España y el arte español.

Publicó obras capitales e innumerables estudios de vario tema. En su gloriosa ancianidad, nos asombraba con sus recuerdos, siempre exactos, dichos con tenue hilo de voz, de cosas vistas u oídas cincuenta, sesenta, ochenta años antes. Era menudo y tenso; vibrante. Quiero ahora evocarle en lo más suyo, en su casa, entre sus libros y papeles y su gran colección —que sus hijas ejemplarmente entregaron a Granada para todos—. Fue agudo y brusco, curioso por todo, animado; aun alegre. De consejo siempre agudo y justo, y de inmenso saber.

Estos fueron los grandes nombres que nos formaron a los españoles de edad mayor de la que hoy desearíamos tener. Los más jóvenes que yo, tuvieron también como maestros a otros historiadores más jóvenes: Torres Balbás, Sánchez Cantón, entre los ya fallecidos; otros más, felizmente entre nosotros. Bien quisiera poder decir de ellos y de su obra y desgranar mis recuerdos; otro quehacer me obliga.

Antes de intentar expresar lo que estimo sea el arte de España, creo preciso recordar algo que está en la conciencia de Vds. No les diré nada nuevo si afirmo que no es ya posible descubrir nuevos capítulos en la Historia del Arte. Si hubiera sido posible analizar los temas que trataron nuestros sucesivos congresos —o la bibliografía general del arte— se haría patente el gradual aumento de los campos de interés que las artes han ido teniendo en el siglo que nos separa del Congreso de Viena de 1893. Cómo las diversas expresiones artísticas interesaron progresivamente al conocedor y al historiador, hasta llegar al presente momento en que las artes de todos los tiempos y culturas han merecido estudio; y a muchos parecen tener iguales razones, e igual valor.

Hasta el romanticismo, fue el arte clásico y el del renacimiento, el que interesaba y regía; se añadió luego por los románticos el interés por el arte de la Edad Media, por el gótico, también por el arte románico. A fines del pasado siglo fue el arte romano imperial el que, con el barroco, despertó interés y curiosidad. Con el advenimiento de nuestro siglo, paralelo al gusto delicuescente del "art nouveau", se despierta la curiosidad por las artes primitivas y arcaicas. Pasó luego a centrarse el interés por el barroco y el rococó; en los años treinta de este siglo por el manierismo. Nada queda hoy por descubrir. Todos los campos de la historia del arte han sido o están más o menos perfectamente cultivados.

Lo dispuesto en Bruselas de dar a los Congresos un tema y la circunstancia de celebrarse en España, ha hecho que el nuestro tuviera un tema definido, de manera que permitiera un desarrollo amplio. Se centró en España y el arte español. "L'Espagne entre la Méditerranée et l'Atlantique" reza. Ello ha tenido como consecuencia que ahora deba tratar de poner en claro lo que es un tremendo problema: tratar de desentrañar

lo que es característico de estas obras -excelsas unas, vulgares y adocenadas otras- que constituyen el arte de mi país. El arte que refleja el espíritu y la sensibilidad de los mños.

Nosotros, hoy, en este Congreso de Granada, no tenemos otros límites puestos a nuestro estudio que los fijados tácitamente por nuestra propia organización. Nos interesamos -para los más de Vds. es obvio- por las artes desde la Edad Media hasta la de nuestros días. Pero, aunque la mayoría de nosotros se interesa primordialmente por el arte creativo, no por el que para entendernos llamamos popular, para cumplir con el cometido impuesto por el título de nuestro Congreso, tendré que referirme a éste reiteradamente. Y esto sí que es un campo poco explorado: el de las relaciones entre el arte creativo y lo popular.

No puedo menos que recordar, puesto en este trance, algo que me servirá de consejo y guía. Se trata de una inscripción que corría por encima de los anaqueles de la sala azul de la vieja Biblioteca de Cataluña. En ella pasé muchas horas de estudio durante mis años juveniles. Al dirigirme a vosotros, debo recordar aquella inscripción que aleccionaba a los estudiosos. Era un verso de Ausias March, el grande, grandísimo poeta del siglo XV: escritor en catalán, de Valencia, su tierra: "A qui mes sap li ocorre el major dubte": "A quien más sabe le sobreviene la mayor duda". No pretendo ser el que más sabe, pero como verán Vds., por lo que seguirá, el tema no es claro y fácil de desarrollar. Sobrevienen al tratarlo múltiples dudas; aparecen en él ingentes problemas. Posiblemente conocen Vds. que España ha sido durante siglos, y es, un problema vivo en los mejores espíritus de mi país.

Para comprender lo que España ha sido y es: recordad nuestra historia y os daréis cuenta del número de forzosos interrogantes que levanta. Tras un batallar que dura toda la Edad Media, y que con variados incidentes, uniones y separaciones de los estados cristianos, éstos, unidos por fin, logran vencer a los musulmanes, que durante siete siglos organizaron políticamente el sur de la península, cultivaron una cultura y siguieron una fe procedentes de Oriente; enraizadas con Oriente. La historia medieval -no la cultura- termina en Granada, último reino musulmán en ser vencido.

Con la reunión de varias coronas en los Reyes Católicos, Fernando, Rey de Aragón, trajo una herencia política mediterránea, centrada en las Coronas de Nápoles y Sicilia; Isabel, Reina de Castilla, trajo ambiciones de expansión hacia el Sur. Ambos anexionaron el Reino de Navarra y con la victoria sobre los musulmanes, Granada; poco después con el descubrimiento de América redondean su potencia. Su nieto, heredero de Castilla, primero, luego de Aragón, hereda Flandes y otros condados, obteniendo la Corona Imperial. Su biznieto consigue reinar en Portugal. España es, entonces, la primera potencia de Europa y en sus dominios no se pone el Sol. En América alcanzaban estos asentamientos españoles, desde buena parte de los E.E.U.U., hasta la Tierra de Fuego, incluían también las Filipinas, extendiéndose por Africa. Múltiples guerras debilitaron pronto esa gran potencia. Pero en tanto, España coloniza y puebla América: una larga, grande y gloriosa empresa.

A esa máxima potencia, a la mayor riqueza, a grandes victorias militares, siguen la pobreza, la crisis y las derrotas. La Corona de Portugal se separa. A fines del siglo XVII España es sólo sombra de lo que fué. Una ingente sombra, una ingente potencia

agotada. Carlos II muere sin descendencia y por la Corona de España y sus posesiones Europa toda entra en guerra.

Una nueva dinastía ligada a la de Francia abre un nuevo periodo en nuestra historia. Cuando cierto orden y bienestar se había iniciado, a pesar de dificultades y de guerras, Napoleón surge y su política da lugar en la Península, a la más cruel y destructora de las guerras. Como fruto de la misma, y de ideas, hijas de la revolución y de la lejanía, llega la emancipación de los que fueron dominios de la Corona de España. En 1898 se cierra el ciclo. España vuelve a ser sólo una parte de la Península Ibérica.

En cuatro siglos quedó cerrado el ciclo. Entanto, en esta súbita, alucinante, expansión; durante ese batallar constante en los campos de Europa; en Italia, en Francia, en Flandes; y en los mares, contra el inglés, contra el holandés, contra el turco, hay un descubrir, establecer, colonizar, evangelizar constantes. Por la historia de esos cuatro siglos, una amplia parte del mundo habla y piensa en español. Una gran parte del mundo tiene como suyas -pues suya es una de las ramas de sus mayores- una cultura y un arte de tradición europea, que llegó a través de España y Portugal.

Esta empresa es algo que no se puede ignorar, si se quiere entender a España, gigantesca empresa que consumió el esfuerzo de muchas generaciones. La misma tuvo, como todas las cosas de los hombres, errores y defectos, pero tuvo grandeza innegable, e ingentes resultados para la historia de la humanidad.

El título de nuestra conferencia alude a una de las características del arte español: su papel de introductor y diseminador de nuestra común herencia por tierras de América. Porque el arte español, es obvio decirlo, es una de las variantes del arte occidental europeo. Su condición fronteriza, como ya veremos, lo enriqueció e hizo complejo, por haber permanecido largos siglos en el mundo cultural musulmán. Este matiz caracteriza lo español.

Si España fue receptora de la herencia de las dos orillas del Mediterráneo -fue potencia activa sobre las tierras descubiertas y colonizadas por ella en América y Filipinas: como Portugal lo fue sobre Brasil. Salvador de Madariaga, escribió con exactitud: "En el reino de la cultura, España dio a América lo mejor de su ser". Dio lo mejor, pues dio cuanto era y tenía.

Por esto es injusta la pregunta y más aún la respuesta que Sir Kenneth Clark hace en su libro "Civilization", como razón para excluir a España de la gran corriente de la Civilización occidental, que brillantemente estudió. Sir Kenneth Clark, por sus grandes dotes de inteligencia y sensibilidad y sus grandes conocimientos, es uno de los más agudos conocedores del arte, y uno de sus mejores críticos en lengua inglesa. Por todo no tenía por qué caer en tal injusticia. Como su libro se ha multiplicado en ediciones y traducciones, creí preciso citarlo como ejemplo de incomprensión. Escribió "What Spain has done to enlarge the human mind and pull mankind a few steps up the hill". Esta fue la pregunta que planteó: su respuesta excluye toda participación española de lo que consideró "Civilization", por no resultarle clara la respuesta. Esta, sin embargo, se la daba su admirado Ruskin -admirable crítico, dentro de sus limitaciones-, en frase que el mismo Sir Kenneth recoge en el primer capítulo de su obra citada "Great nations write their autobiographies in three manuscripts, the books

of their deeds, the book of their words and the book of their art. Not one of these books can be understood unless we read the two others, but of the three the only trustworthy one is the last".

Para Ruskin el más fidedigno es el libro del arte; Sir Kenneth escribió no caberle duda de que España tendrfa que ser mencionada, de tratarse de él. En cuanto a lo que España hiciera para el otro manuscrito ruskiniano, el de los hechos, estos fueron como les acabo de resumir -y la mirada a un mapa da cuenta de la inmensidad de la empresa-. En cuanto al tercer manuscrito, el de las palabras, ¿precisa recordar que en España se escribieron libros inmortales y, en su lengua se expresa una amplia parte de la humanidad?. Con las limitaciones que sean, España hizo y se expresó, como lo hizo, siendo parcialidad injusta excluir esa realidad, en cualquier síntesis exaltadora de la "Civilization". De una civilización que España extendió, procurando que millones de seres ascendieran por el mundo "unos cuantos escalones hacia la cima".

De todo ello son Vds. conscientes. Conocen esta historia apasionada que resumí hace unos momentos. Su condición dramática, su confuso desarrollo, su rápido cénit y su caída, han llevado a muchos a tratar de hallar las razones y los motivos de su desarrollo único. Una figura señera, la de Ortega y Gasset, en su libro "Las meditaciones del Quijote", resumió en una frase su inquietud: "Dios mío, ¿qué es España?".

No fué Ortega el primero, no ha sido el último, en hacerse esta pregunta. Una amplia literatura existe sobre este problema. No vamos a analizar autoridades, ni resumir polémicas. En todo caso cualesquiera que sean las causas de la súbita ascensión y del declive histórico de España, fruto de estos cuatro siglos de historia, es el haberse extendido al mundo nuevo el arte de occidente a través de la versión que España había conseguido -y Portugal también-.

Hace un momento recordaba al poeta Ausias March, en la inscripción que repetía un verso suyo en aquella sala donde de joven estudié. Al pretender determinar otros caracteres del arte español, a más del de difusor por Centro y Sur de América, creo merece recordar una figura retórica constantemente empleada por los poetas medievales, ya que puede servirnos de mucho. Me refiero a la "Oppositio", un género de antítesis que consiste en negar por una parte lo contrario de una idea, y afirmar por otra, la idea misma. Dejaré de lado ejemplos latinos, tan abundantes en el clásico estudio de Faral. Citaré tan sólo uno en lengua hispánica. Aquel mencionado por el Marqués de Santillana en su Carta-Proemio al Condestable de Portugal. Carta que, como Vds. todos recuerdan, es un primer ensayo de historia literaria en nuestras lenguas. En ella mencionó a otro gran poeta valenciano, a Jordi de Sant Jordi: "fiço entre otras, -escribió el Marqués- una Cançion de Oppositos que comiença: Tos jorns aprench e desaprench ensems. "Todos los días aprendo y olvido a un tiempo".

Esta figura de la "Oppositio", esta antítesis, puede servir para caracterizar el arte de España. Recuerden lo que leyeron en tantos libros sobre nuestro arte, y aún del arte de la península toda, y verán cómo unos gustaron de determinar como característica su naturalismo; otros hicieron hincapié en el misticismo que movió a alguno de nuestros mayores artistas. Otros más gustaron de descubrir raíces orientales en formas y aspectos de nuestras artes, y en ello hallaron su característica.

¿Por qué no usar nosotros de esta figura retórica de la "oppositio", que niega y afirma a un tiempo?, ¿por qué no seguir su misma vena para tratar de definir el arte español? ¿Por qué no empezar diciendo qué es arte naturalista en muchas de las expresiones de sus más excelsos artistas, siendo arte que tiende a la esquematización más abstracta en otras obras? Al igual que en esta figura poética de la que nos servimos, el arte español es una cosa y otra, al mismo tiempo.

El gran Diego Velázquez y quienes con él convivían en el Alcázar de los Austrias, en Madrid, gustaban de las representaciones visuales del mundo circundante, realizadas por su pincel de manera más sutil y refinada: gustaban también de las arquitecturas y de las decoraciones, que, siguiendo modelos italianos, el mismo Velázquez había dirigido como suntuoso marco para la presentación de la colección real de pinturas, renacentes y barrocas. Al mismo tiempo, Velázquez y sus contemporáneos usaban y estaban rodeados de toda suerte de objetos realizados por artesanos españoles con técnicas y gustos tradicionales, en los que pervivían formas de origen musulmán: alfombras, bordados, cerámica. Es decir, obras realizadas siguiendo la tradición de una cultura de representaciones esquemáticas, no naturalista.

El ejemplo pudiera repetirse: todo lo conocido permite afirmar como una de las características de nuestro gusto artístico, la de mantenerse a lo largo de los siglos, no un gusto por lo homogéneo, sino un gusto acumulativo, por lo heterogéneo. La oposición no trata de resolverse por fusión —hay momentos y casos: pero son excepción— lo característico es mantener unidos y separados principios artísticos opuestos.

Creo que se puede afirmar que en Occidente hay centros artísticos cuyo desarrollo y cuyos ideales llevan a perfeccionar, a depurar, las formas artísticas en las que se expresan. Hay pueblos cuyas formas alcanzan suprema expresión por un continuado perfeccionamiento. La historia de su desarrollo constituye una secuencia más o menos clara, más o menos continuada o interferida, pero que permite afirmar que su desarrollo lleva a la consecución de conjuntos regidos por un estilo. Pensemos en la evolución de las artes en Florencia o en París. Son casos extremos, bien lo sé. En tanto, en otros pueblos, no tienen una evolución de línea clara, porque no depuran, sino que suman a las formas artísticas en las que se expresan, aportaciones varias. Su historia artística muestra cómo la evolución de sus formas se encuentra interferida por la permanencia del pasado y por influencias llegadas de otros centros artísticos contemporáneos, conocidos con mayor o menor perfección y más o menos dispares, en lo que unen. Sus conjuntos resultan por todo ello heterogéneos, complejos y varios; difícilmente puede hablarse de estilo para definirlos.

España es país cuyo gusto tiende a la acumulación, no a depuración. Se satisface en lo heterogéneo; no le precisa la homogeneidad. Sus artistas no desarrollan evoluciones continuadas y mantienen y se aferran a lo conocido. Los cambios se dan en España bruscamente, debidos a influencias ajenas, en la mayoría de los casos.

Si se quiere confirmación de lo que acabo de proponer, considérese cómo en los momentos de máximo esplendor, durante los reinados de Carlos V y Felipe II, en el cénit político y económico, perduran en España edificios de formas góticas, se construye también en estilo plateresco —es decir, estilo renacimiento derivado del quattrocento italiano— y el gusto oficial de Felipe II, se fija en el purismo manierista, el de Herrera, grandioso y solemne. Añádase lo que se realiza a la morisca, que era mucho.

Resumiendo sobre esta primera característica nuestra: el gusto de los españoles y el arte español no es depurador, sino acumulativo. El español en última instancia, mezcla, no funde. Afirma los opuestos, como en la figura retórica que invocábamos.

Creo que las causas que dan lugar a esta característica son dobles. De una parte se hallan las derivadas del hecho de haber estado durante siglos la Península sometida a dos poderes políticos que regían dos áreas culturales diferentes. En el siglo XV esta dualidad existente, cesa con el triunfo de los estados cristianos sobre los musulmanes. Pero el triunfo, no fue seguido, ni podía serlo, de una inmediata extensión de las formas de cultura vencedoras. Lentamente fueron éstas extendiéndose y sobreponiéndose a las vencidas, que, como arte popular, hallamos aún vivas en el siglo XVIII.

De otra parte, España es país con minorías rectoras de escasa fuerza. No las tienen para imponerse al tardo paso de los más; a su falta de interés por lo nuevo. En arte la minoría formada un momento en torno a un artista —o de un mecenas—, pronto desaparece como tal minoría. Entre nosotros, la obra de excelsos artistas no tiene secuencia, o muy corta.

Véanse varios casos en distintos momentos; sea el primero el de un pintor genial como el Greco; vive éste cerca de cuarenta años en Toledo, su obra es en vida acogida plenamente, y a lo largo de siglos consigue mantener devota admiración, pues los toledanos la consideran expresión de sus anhelos religiosos. No deja, sin embargo, escuela. Jorge Manuel, su hijo, el Preboste, su discípulo, fueron imitadores mediocres de su arte; los restantes pintores toledanos buscaron ejemplo en otros pintores italianos, o no italianos. Véase luego lo que fue la obra de Velázquez; máximo pintor. Pues bien, salvo alguna superficial imitación de su estilo, su obra tuvo en la brillante escuela de pintura de Madrid de la segunda mitad del siglo XVII, menos eco que la de Van Dyck, que nunca estuvo en España. Tengo que insistir en que el Greco y Velázquez, grandísimos artistas, no tan sólo por sus dotes técnicas, por su sensibilidad e intuiciones, sino por su pensamiento sobre las artes, por su reflexión sobre ellas, no fueron seguidos por sus coetáneos.

Esto es lo que ha dado lugar a que más de un crítico, no español, considerase la historia de nuestras artes como constituida tan sólo por unos pocos geniales artistas, y que entre estos grandes nombres existiera el vacío. No es así. Entre nosotros hubo en todo tiempo escuelas con copioso número de artistas eficientes, aún de grandes artistas, aferrados a formas tradicionales de construir, de pintar o de esculpir; coexisten junto a las grandes individualidades, rodeadas de pequeñas minorías conscientes de su valer. Estas, al desaparecer, dejan actuando a los talleres aferrados a inspiración y fórmulas antiguas.

La paucidad de nuestras minorías, su conciencia de ser tales y su escasa fuerza, las lleva a encerrarse en sí mismas; siendo su influjo sobre la mayoría, por ello mismo, en muchos casos inexistente, en otros lento. Un exquisito poeta granadino precisa ser recordado en este contexto: Soto de Rojas. Tituló su libro de manera que define esta orgullosa posición minoritaria. Soto de Rojas trata de su carmen, de su pensil, de sus amigos; lo tituló "Jardín cerrado para muchos, abierto para pocos".

Se me dirá, con razón, que la existencia de minorías no es fenómeno español. En toda Europa, en diverso grado, se dan minorías rectoras y avanzadas, y una mayoría que las sigue con mayor o menor fidelidad y seguridad. Es verdad; pero España es caso extremo, debido a que obran elementos que hacen que este fenómeno sea más complejo y difícil de estudiar y definir.

Si todas las entidades políticas europeas presentan complejidad en su composición, y sólo lentamente lograron coherencia, las circunstancias de la historia de España dieron lugar a que, de manera más o menos fácil o difícil, convivieran durante la Edad Media gentes de formación cultural y de religión distintas: cristianos, musulmanes y judíos. A fines de ella quedaron los dos últimos grupos sometidos al primero: luego sobrevino la expulsión de quienes perseveraban en su religión. Pero muchos, muchísimos, permanecieron convertidos, o no.

Nadie, que yo sepa, se ocupó en averiguar lo que este factor haya podido obrar en el desarrollo de las artes. Hay razón para creer que los hebreos españoles no se distinguieron de los que vivían en otros países, en ninguno destacaron por el cultivo de las artes plásticas, mientras lo hacían amplia y profundamente en las restantes actividades intelectuales.

Por el contrario, la condición de moriscos de muchas familias artesanas, tuvo, sin duda, profunda influencia en nuestras artes aplicadas. Estos núcleos artesanos fueron los mantenedores de tradiciones viejas de siglos, relacionadas con la cultura musulmana de sus antecesores. Piénsese -no sólo en la arquitectura morisca-, en el estilo de muchas de nuestras artes populares: la cerámica, las alfombras, los tejidos. No conocemos más que documentos aislados sobre los artesanos que las trabajaron, y éstos -caso de Manises- indican que eran moriscas las familias que mantenían la tradición artesanal. Lo mismo, estoy seguro, ocurriría de investigarse la filiación de los tejedores que fabricaron alfombras en Cuenca, o en Alcaraz, y en otras partes.

Al darse el cultivo de las artes en dos planos: uno el culto, que desarrolla formas artísticas siguiendo las grandes corrientes europeas, y otro, que está constituido por una porción de las artes decorativas, y que obedece a tradición distinta, ya estancada, es una de las raíces de esa característica de nuestro gusto y nuestras artes, que denominábamos acumulativa hace un momento. Sin duda alguna sobre la producción artística de carácter popular, influyen las corrientes artísticas no populares: no cabe tampoco duda de que las artes decorativas adoptan en España, cada vez más, formas procedentes de los estilos al uso en toda Europa, disminuyendo el cultivo de las formas de origen oriental.

Siempre el gusto varía lentamente en amplias capas de la población. En esto España es uno de los casos extremos que podemos hallar en Europa. El conservadurismo de nuestras artes, fue obligado por un público que pedía lo conocido, al tener en él las minorías escaso influjo. Esas minorías en España, como en todas partes, son las creadoras, las innovadoras.

Esta perduración de formas, que analizamos, está ligada a otro fenómeno español, estudiado por Menéndez Pidal en lo literario. Definió éste que buena parte de nuestra mejor literatura es de frutos tardíos. Característica que puede hallarse igualmente

en nuestras artes plásticas, al resultar frecuentemente tardías con respecto a las que Europa realiza.

Esta situación explica la perduración en pleno siglo XVII de formas arquitectónicas del "quattrocentismo" florentino; que exista el caso del pintor Zurbarán, quien a mediados del mismo siglo, cuando el barroco se ha impuesto en todos los países mediterráneos, siga realizando, ayudado de un nutrido taller -que indica amplia aceptación popular- una obra cuya inspiración hay que buscar en el manierismo romanista, vigente un siglo anterior. Y el porqué de tantas otras obras retrasadas de menor valor.

Pero de estas formas retrasadas surgen obras maestras: los sazonados frutos tardíos. Recuerden la gigantesca fachada barroca de la Catedral de Santiago de Compostela; recuérdense las obras más interesantes de Zurbarán.

Ahora permitidme un inciso. Una y otra vez empleé el término "formas"; mencioné sus transformaciones, su evolución. Tienen Vds. que entender que lo empleé considerando que las formas en las que el arte se expresa son manifestación del espíritu que las creó; que las transformaciones que éstas sufren son debidas a cambios espirituales de la sociedad, también a expresiones del artista creador. No creo tenga que extenderme sobre la importancia de la obra de Dvorak, una de las mayores figuras de la "Wiener Schule der Kunstgeschichte". De ella parten los conceptos empleados. Debido a esto tuvieron importancia extrema las medidas tomadas por Felipe II para mantener a sus súbditos apartados de principios que consideró contrarios a los del catolicismo que fervientemente defendió. Al cerrar su España a Europa; al cortar con sus medidas la ligazón intelectual con ella, obligó a que la vida de pensamiento y sensibilidad hispanas se desarrollaran marginalmente a las grandes corrientes europeas. Sus sucesores siguieron esa política. La consecuencia fue -en lo que nos importa ahora- el fortalecer las características señaladas de conservadurismo, de dualidad, de tradición en las artes de nuestro país.

Recordarán Vds. cómo al iniciar esta exposición, mencioné como una de las características del arte de España, su proyección sobre tierras de América. Un número ingente de grandes monumentos arquitectónicos lo proclama, las escuelas coloniales de pintura lo muestran, y un número infinito de obras de arte menor llevan la impronta de su herencia hispana como uno de los factores de su mestizaje.

Pero, para bien calibrar estos hechos, deben tenerse en cuenta varios extremos. En primer lugar que a América fueron exportadas muchas obras de arte, especialmente de artistas sevillanos (los documentos dan amplia fe de ello). También de España salieron dibujos arquitectónicos que permitieron alzar muchos grandes monumentos que cubren la geografía toda de América, de México al Plata; monumentos cuyas líneas originales fueron recubiertas por los decoradores indígenas, que interpretaban a su aire lo que de Europa les venía. Pero el número de artistas creadores que pasó de España a América fue corto. Sin duda, el estudio de las obras de algunos de ellos, va dando cuenta de su importancia. Pero ninguno de nuestros máximos artistas pasó el mar. Los que marcharon en legión fueron artesanos más que artistas.

Es decir, gentes que eran receptáculos de la tradición artística popular; artistas conservadores de viejas formas aprendidas, en los varios talleres de las regiones de

España. Artesanos que llevaron consigo a América la doble tradición artística de su patria. España se dio, pues, en dos planos distintos.

Al enviar los diseños de los grandes monumentos, llevaba España a América su tradición culta; en tanto sus artesanos llevaban a las tierras nuevas sus propias tradiciones, que perpetuaban el panorama medieval de la península. Sobre éstas, uniéronse en los distintos focos americanos, las de las culturas propias: podemos pues hablar de un doble mestizaje.

Aún precisa, para presentar con claridad nuestro pensamiento, hacer un segundo inciso. Una y otra vez, al tratar de las artes españolas ligadas a la tradición cultural europea, empleé el concepto de naturalismo. Sirvió de caracterización de las artes cultas, en contraposición a las de tradición oriental, esquematizadora, abstracta. Este segundo inciso pretende perfilar lo que considero naturalismo en nuestras artes: presentando a Vds. mis reservas sobre el alcance del mismo.

Una y otra vez ha sido empleado este concepto de naturalismo y su secuela el realismo, como caracterizador de nuestra pintura y escultura por historiadores de muy distinta formación. La razón de esta calificación se halla ligada al momento del descubrimiento de la pintura española.

Lo que podemos calificar de descubrimiento de nuestras artes, sin forzar excesivamente el sentido, fue el debido en gran parte a los saqueos de los ejércitos de Napoleón y ventas subsiguientes: y a lo que siguió aquella "Galerie espagnole" adquirida por el Rey Luis Felipe y su pronta dispersión. La galería estuvo abierta cuando la sensibilidad era propicia en aceptar lo que nuestros artistas mostraban en sus obras. El romanticismo había ya alcanzado su cénit, los más sensibles anhelaban algo distinto.

Basados en estas obras, críticos franceses gustaron y alabaron su extremosidad expresiva, que resultaba afín al romanticismo; también el realismo de ciertas escenas y la representación naturalista aparente en otras. Desde entonces, calificar la pintura española de realista ha sido lugar común: y su naturalismo, característica repetida una y otra vez, hasta el devenir, en la mayoría de los manuales, punto menos que único y definidor.

Algo más contribuyó a esta fijación de calificativos: el estudio de nuestra literatura por críticos de todas nacionalidades. Estos han considerado como lo más original de nuestras letras, y lo más influyente en otros escritores, el realismo de nuestros novelistas. Para abreviar, sin entrar en detalles, mencionaré tres títulos de obras cuya característica destacada es su realismo. Tres obras geniales, escritas en nuestros idiomas: *Tirant lo Blanc*, *La Celestina* y *Don Quijote*. Son, ni más ni menos, el origen de la novela moderna. Dámaso Alonso estudió este hecho de manera concluyente.

Pero si bien se mira, las características del realismo patentes en lo escrito, no aparecen en lo esculpido, ni en lo pintado. Si pensamos en temas de la vida diaria, y recordamos las escasas veces que fueron tratados por nuestros pintores, veremos cómo se encuentran en absoluta minoría con respecto a temas no realistas. Si consideramos lo pintado por españoles sobre estos temas, y lo comparamos con lo que los artistas flamencos pintaron, y aun los italianos y franceses, veremos que lo que en los

nuestros es caso excepcional, en otros es género ampliamente cultivado. Aun en las naturalezas muertas, que en España llamamos bodegones, aunque la calidad de alguna de estas obras sea excelsa, nuestros artistas no aparecen como originales en sus composiciones, ni sus representaciones de objetos pueden dejarse de comparar con obras semejantes de italianos y flamencos, y aun de franceses.

Al propio tiempo considérense los miles de pinturas devotas de nuestros pintores y severá cuán alejadas están de poderse calificar de realistas, a pesar, y salvo un momento del siglo XVII, de representar de manera estrictamente naturalista las escenas imaginadas. A veces un pequeño bodegón es, en esas pinturas de temas celestiales, contrapunto del resto de la pintura; brusco cambio de modo, de gesto y de inspiración. ¿Quieren Vds. más? Consideren la escasez de los cultivadores de paisaje que hallamos en nuestra pintura, lo tardío del cultivo de este género, que es buen índice de naturalismo.

Que la mayoría de nuestros imagineros pretendió realizar obras en las que la policromía diera sensación de realidad, es cosa segura; pero que esto resultara así, es algo que se precisa discutir. En primer lugar las figuras que sus gubias tallaron y el ropaje de las mismas, son formas ideales, salvo casos excepcionales. Cuéntese como tales, algún retrato, algún tema especial -como testas degolladas- y poco más. La policromía que las exaltaba y enriquecía, apartaba de la realidad inmediata a esas obras, de uso religioso, -no lo olvidemos-, y las convertía en representaciones de lo imaginado en el más allá; en la vida de los bienaventurados. ¿Puede en puridad titularse ese arte naturalista, menos aún arte realista?.

No cabe, pues, considerar como definitorio de nuestra cultura, ni aun de nuestra pintura, el naturalismo ni el realismo. En la ingente producción de nuestros artistas, gran número de obras presentan características distintas.

El esquema que propusimos, basado en la figura de la "oppositio", tan sólo será exacto si al tiempo hacemos distinguos. "Opositio" sí, pero cada uno de sus extremos no tan claramente definido como lo están los versos del Petrarca, máximo poeta que usó esta figura en múltiples casos. Como en "E volo sopra'l cielo e giaccio in terra, Veggio senza occhi!"; y vuelo sobre el cielo y yazgo en la tierra. Veo sin ojos.

En lo que hay en las artes españolas de tradición europea, clásica, medieval o renaciente, la representación naturalista lo es, pero en muchos momentos, no del todo. Fórmulas ideales están en el origen del modelado de su representación. Y lo que nuestras artes deben a tradición oriental, -esquemización reiterativa-, queda limitado a las condiciones de las mismas al ponerse al servicio de otros ideales: de los ideales cultos. En arquitectura, su influencia queda limitada a determinadas áreas geográficas, a determinadas disposiciones de los edificios; la escultura -salvo la decorativa- es casi inexistente; lo mismo diré de la pintura.

De un modo u otro, habiendo llegado al límite, después de esbozar características y hacer distinguos a las mismas, tenemos que llegar a una conclusión. Esta, creo yo, sólo puede ser una: España, el arte de España, país situado entre el Mediterráneo y el Atlántico, tuvo un desarrollo hasta cierto punto paralelo al de los demás países de occidente de Europa, a pesar de mantener durante siglos en su seno un mundo cultural

distinto. Pasó por momentos semejantes y se expresó en los mismos estilos que otros centros artísticos europeos; pero su expresión, -merced a estas características que señalamos, por un algo a modo de acento- hace que las obras españolas sean posibles de distinguir entre todas.

En nuestras ciudades y pueblos, en nuestras Iglesias y nuestros Museos, hay miles de obras de nuestros artistas, que aguardan estudio y reflexión. En el mundo entero hallarán Vds. una y otra vez, obras que proceden de su mano. De nuestros grandes artistas cultos, y de la legión de los humildes que, de manera tradicional, realizaban los encargos. Ahora, en este nuestro Congreso, van Vds. a considerar muchas de ellas. Estoy seguro que una paciente tarea, dará lugar a que un día, al tratar de esa difícil y compleja realidad que es el arte español, se pueda conseguir mejor y más completa definición de lo que es su característica.

En todo caso, España, entre cuyas más altas glorias contará siempre el haber tenido entre sus hijos algunos de los más grandes artistas que han sido, -el español Picasso, artistas impar, lo fue en este siglo- tiene también como característica inconfundible el haber llevado su arte junto con su cultura toda y su fe, a un inmenso mundo nuevo, que hablando español, entró en la órbita de la gran cultura europea de la que somos hijos.

SECCION 1 SECTION 1

PRESIDENTE GEORGE KUBLER
PRESIDENT

VICEPRESIDENTE ANTONIO BONET
VICE-PRESIDENT

Plus Ultra: pueblos, tiempos,
métodos

- 1.1. La prehistoria
- 1.2. La antigüedad americana
- 1.3. Las artes africanas
- 1.4. Las artes populares

Plus Ultra: peuples, temps,
méthodes

- 1.1. La préhistoire
- 1.2. L'antiquité américaine
- 1.3. Les arts africains
- 1.4. Les arts populaires

Plus ultra: peoples, epochs,
methods

- 1.1. Prehistory
- 1.2. American Antiquity
- 1.3. African Arts
- 1.4. Popular Arts

LAS ARTES DECORATIVAS EN LA CERAMICA IBERICA VALENCIANA

CARMEN ARANEGUI. UNIVERSIDAD DE VALENCIA. ESPAÑA

El hecho de dedicar nuestra atención a las artes decorativas ibéricas reflejadas en los vasos cerámicos nos hace suponer la aceptación de las bases sobre las que la Cultura Ibérica se asienta que, tras largos períodos de discusiones centradas en la cuestión del origen, la cronología y la delimitación geográfica de este pueblo, han quedado hoy establecidas en términos por todos conocidos¹.

La superación de estos problemas de base nos permite hoy pasar a analizar aspectos particulares, e incluso secundarios en cierto modo, de lo que la Cultura Ibérica fue, documentados por materiales cada vez más abundantes, obtenidos en excavaciones arqueológicas sistemáticas, que van mostrando una serie de constantes dignas de ser tenidas en cuenta.

Al centrar nuestro trabajo en las pinturas que aparecen en las vasijas Ibéricas somos conscientes de las limitaciones que esto implica con respecto a la obtención de conclusiones que sean válidas para el gran arte Ibérico, conocido fundamentalmente a través de la escultura y que muestra un estado de la cuestión distinto, pero, por otra parte, nos es muy grata la circunstancia de que sean estas pinturas decorativas un fenómeno permanente a lo largo de los cinco siglos en que se desarrolla esta cultura y que muestren, a la vez, una evolución propia, con matices diferenciales incluso en el área objeto de nuestro estudio, que nos dan ocasión de ensayar un aspecto a menudo olvidado por los historiadores del Arte Antiguo, el del estudio de las corrientes del gusto, los cambios que experimentan y sus implicaciones.

Si esta manifestación entra o no dentro del llamado "arte popular" es algo que no creemos estar en condiciones de decidir ya que este término, introducido por la crítica de la época romana², supone una espontaneidad colectiva o individual por medio de la cual se expresa sinceramente el "espíritu popular". En un momento como el que tratamos el definir tal espíritu puede considerarse como una abstracción crítica, lo cual para nosotros no tiene interés, pero en ningún caso podemos afirmar que corresponda a una realidad histórica porque el concepto "pueblo" en una sociedad protohistórica

es distinto al que corresponde a una sociedad clásica, o a una sociedad esclavista, o a una sociedad moderna y, en definitiva, hasta que no se determina la divergencia entre un "arte oficial" y un "arte no oficial" tiene un significado muy ambiguo.

Lo que es evidente es que la simple observación de estas pinturas nos sitúa ante el empleo de un lenguaje y de unas soluciones artísticas mediante las cuales podemos conocer un estilo, una iconografía y unos medios de expresión. El problema inmediatamente posterior es el de cómo obtener ese conocimiento y con qué metodología contamos para ello.

El balance de las investigaciones realizadas en este campo muestra una tendencia muy generalizada a las interpretaciones tradicionales³ que tienen como modelo estético el ideal clásico griego y que, por la mayor o menor distancia de la obra analizada con respecto al ideal, califican las manifestaciones artístico-culturales de las áreas en cuestión de "primitivas", "bárbaras" o "provinciales", resultando de ello una sucesión cíclica de estilos colectivos, emparentados unos con otros, sobre la trama esencial del arte griego, entendiendo como tal su momento más clásico: el siglo V a.d.C. Así vemos cómo por el hecho de que en una decoración cerámica aparezca una palmeta se habla de influencias orientalizantes, o si se siluetea una figura se piensa en influencias del período geométrico, o si un guerrero lleva un escudo o un casco determinados se demuestra una inspiración directa en formas griegas o romanas, descartando dos factores que son de suma importancia: el problema de las perduraciones en el arte y la posibilidad de que se manifieste el genio individual de un pueblo, con lo que se rompen los desarrollos artísticos cíclicos.

M. Pallotino⁴ señaló la necesidad de revisar con ojo crítico las obras de arte consideradas "bárbaras" para resolver el problema de su origen, de su cronología y de su estilo y, especialmente, para buscar sus originalidades y manifestaciones de creatividad indicando la crisis profunda latente en la historia del arte antiguo cuya inoperancia se ponía una vez más de manifiesto con la aparición de una experiencia figurativa en los países del Mediterráneo occidental, experiencia en la que tienen cabida las representaciones ibéricas junto con las de otros países que participan de ese gran recurso figurativo mediterráneo que aparece suscitado y continuamente alimentado por las civilizaciones históricas del Próximo Oriente y del área egeo-italica. Otros autores se han pronunciado en un sentido similar⁵, dando con ello constancia de la limitación de las posibilidades de la metodología tradicionalmente usada en el análisis de las obras artísticas que nos ocupan.

En cuestiones de semejanzas artísticas pueden establecerse, y se han establecido⁶, paralelos que unen manifestaciones de gentes y pueblos distintos, igualmente se han observado determinadas constantes que obedecen a momentos concretos. Este proceso ha sido visto, por ejemplo, en el llamado arte provincial romano con respecto al de la baja antigüedad y la Edad Media y, las interpretaciones que de ello se han hecho, han sido resueltas estableciendo una gradación de lo "primitivo" a lo "decadente" obligada por la comparación con una obra o momento considerados "perfectos" y olvidando que todo proceso, incluso el artístico, tiene una razón de ser que supera la estricta normativa estilística y que, sobre todo en las artes decorativas que alcanzan un grado de generalización que permite presuponer su aceptación por un grupo humano no minoritario, el problema principal viene a situarse en la investigación de las circunstancias que permitieron el florecimiento de las mismas, en nuestro caso de la cerámica ibérica con decoración pintada.

Actualmente se ha delimitado el concepto de colonización con la finalidad de distinguir diferentes grados implicados en este término porque, especialmente en el mundo antiguo, no podemos conceder el mismo valor a una colonización documentada por unos cuantos objetos introducidos por comercio que a otra que tiene como resultado el establecimiento de nuevos núcleos de población, etc, y, concretamente, la ecuación colonización-civilización o cultura se muestra muchas veces problemática, del mismo modo que es problemática la ecuación tipología-cultura que, en el campo de la cerámica, nos llevaría a preguntarnos si una forma determinada, un kylix por ejemplo, hallado en el área ibérica exactamente igual que en Grecia, tiene la misma funcionalidad en su país de origen que en el lugar a donde ha llegado por comercio y si este comercio obedece a una demanda local, o a una imposición externa o a una síntesis de ambas cosas a la vez. De este modo la explicación de los estilos decorativos a partir de unas corrientes colonizadoras, que son indudables, nos parece que ha dado de sí lo que podía dar y que quedan abiertas otras posibilidades de estudio que es lícito intentar.

Aludíamos más arriba al problema de las perduraciones en el arte. Es preciso insistir en que la circunstancia de que dos obras artísticas se parezcan no implica necesariamente la predisposición de los pueblos hacia culturas en las que ciertas modalidades han tenido mayor desarrollo, ni indican asentamientos de gentes nuevas, de colonos. La historiografía tradicional considera que, cuando las culturas se inclinan, en sentido artístico, hacia un predominio de lo que podemos llamar naturalismo orgánico, es que tienen una base clásica o helénica, y, cuando muestran una preferencia por las formas inorgánicas o simplemente decorativas, es que su estructura está formada por estirpes orientales o del Mediterráneo central u occidental, con aportaciones étnicas que, en la antigüedad se traducen por una serie de invasiones y movimientos de pueblos, sin tener en cuenta que, incluso en el caso de que llegue a establecerse una unidad política, puede faltar la unidad cultural en el sentido estricto de la palabra⁷.

Hechas estas observaciones pasamos a plantearnos el problema de las decoraciones de la cerámica ibérica a través del conocimiento, análisis e interpretación de la moda estética que reflejan, sin perder de vista el significado que estas piezas tienen en cuanto a la técnica empleada para su fabricación, el torno, que facilita el trabajo del alfarero y abre nuevas posibilidades a la fabricación de la cerámica.

ANÁLISIS DE LAS CORRIENTES DEL GUSTO

La cerámica ibérica utiliza el procedimiento de la pintura para decorar las vasijas, este sistema es el que se da preferentemente en los pueblos donde la metalurgia no constituye una actividad económica de primer orden⁸, ya que éstos se inclinan con frecuencia hacia otros medios decorativos como son el relieve, la incisión, etc.

La pintura se aplica a pincel sobre la superficie del vaso antes de la cocción y su finalidad es únicamente la de adornar la pieza. Esta necesidad de aumentar la belleza de un objeto de uso diario puede registrarse desde la más remota antigüedad siendo inherente al trabajo del hombre; sin embargo, para que se pueda hablar de un valor estético es necesario que el tratamiento técnico haya alcanzado cierto grado de perfección de modo que, dominados los procedimientos de que se quiere hacer uso, se produzcan ciertas formas típicas que, por sencillas que sean, puedan ser juzgadas formalmente⁹. Las

decoraciones de los vasos ibéricos alcanzan la tipificación necesaria para ser estudiadas desde un punto de vista artístico.

Los estilos decorativos en la cerámica ibérica valenciana pueden agruparse, en principio, en dos grandes apartados: uno que se sirve exclusivamente de elementos geométricos y otro que emplea, además, motivos figurativos. No es preciso insistir en la mayor antigüedad de la aparición de los motivos geométricos con respecto a los figurativos ¹⁰ hecho constatado y que invalida una evolución estilística contraria en la que, mediante una simplificación de las representaciones de objetos naturales, se llega a la abstracción. En este momento conviene, por tanto, recordar la división cronológica expresada en orden a poder sistematizar las corrientes del gusto que ahora nos interesan.

Dentro de los dos grupos señalados, nos encontramos con variantes que posibilitan y justifican una división más pormenorizada, de modo que podemos referirnos a cuatro estilos fundamentales:

1.- Estilo geométrico simple, con la utilización de un reducido número de elementos decorativos que se combinan de maneras muy diversas y que se disponen en iguales composiciones.

2.- Estilo de representaciones vegetales, también con elementos decorativos reducidos, que se disponen sobre la vasija de una manera nueva. Al mismo tiempo aparecen motivos geométricos nuevos.

3.- Aparición de figuras zoomorfas y antropomorfas, con resultados estéticos diferentes que dan lugar:

3.1.- Composiciones de carácter narrativo, conocidas como estilo Oliva-Liria.

3.2.- Composiciones de carácter simbólico, conocidas como estilo Elche-Archena. Este apartado es el que más elementos utiliza, con grandes diferencias de detalle.

4.- Estilo decorativo tardío, representado por y propio de los vasos que siguen fabricándose después de la romanización. Utiliza algunos elementos de los estilos anteriores y otros nuevos, característicos de las representaciones gráficas del mundo romano.

1.- Estilo geométrico simple.- Es el estilo que acompaña las primeras vasijas fabricadas a torno en la Región Valenciana (fig. 1). Arqueológicamente ha quedado demostrado ¹¹ que es el único sistema decorativo presente en las cerámicas de los yacimientos fechables entre la segunda mitad del siglo V a.d.C. y el siglo IV a.d.C. Los motivos se explican, en parte, -bandas, filetes, circunferencias, arcos- por las posibilidades dadas por el empleo de instrumentos nuevos como son el torno, el compás ¹², y el pincel múltiple ¹³ fundamentalmente. Además encontramos una serie de motivos-rombos, triángulos, simples trazos, palmetas- que se dibujan, bien sea yuxtapuestos bien formando cenefas, y completan la gama decorativa de esta primera etapa. En ocasiones unos elementos, por ejemplo las bandas, sirven de apoyo o punto de partida para el trazado de otros.

Estos motivos se componen sobre la superficie de la vasija de la manera más elemental: el campo decorativo se divide en franjas horizontales mediante el dibujo de bandas y filetes, que en muchos ejemplares constituyen la única decoración, que no están distribuidos

necesariamente con intención de recalcar alguna línea del perfil del vaso (cuello, diámetro máximo, base, etc.) y que dejan espacios libres entre sí. En estos espacios pueden aparecer otros motivos que enriquecen el esquema inicial marcado por las bandas, dando lugar a un ritmo. A veces los espacios intermedios se dividen en metopas mediante la colocación de algún elemento decorativo en sentido vertical y así se consigue una división ordenada del espacio; en otros casos podemos observar de la repetición y la alternancia como recursos ornamentales; es siempre una alternancia simple, con la repetición de dos temas en sentido horizontal o en sentido vertical, teniendo un eje central a cuyos lados se representa un mismo motivo. El ritmo alternante puede afectar asimismo a la totalidad de la vasija de modo que ésta, vista en su totalidad, nos permite apreciar que la decoración se repite de arriba abajo: bandas, cenefa decorada, cenefa en blanco, bandas, etc. por ejemplo.

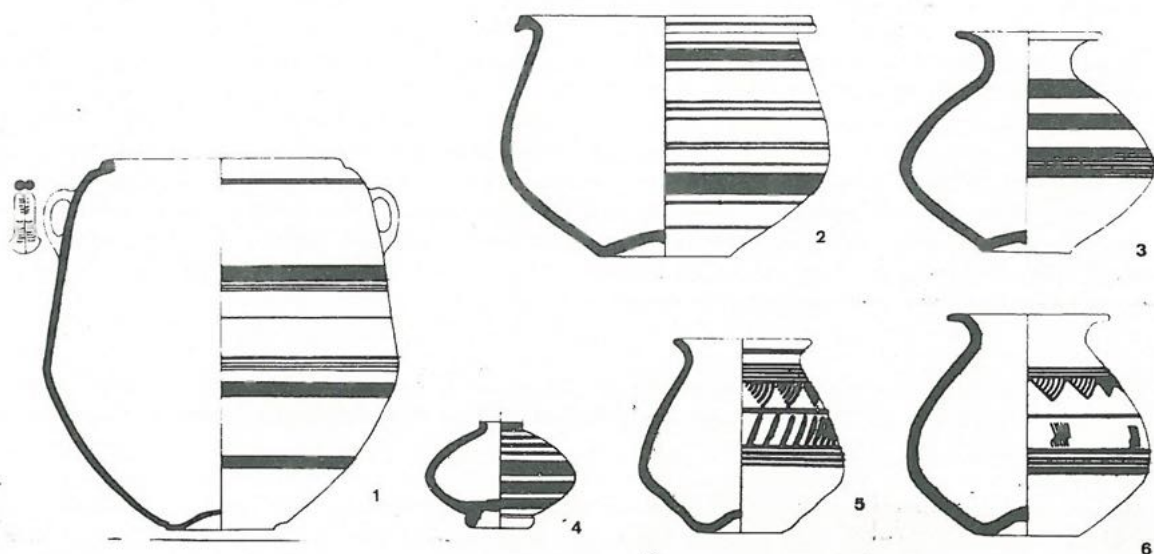


Fig. 1. Esquemas típicos de la decoración geométrica. 1, El Puig (Alcoy). 2, La Serreta (Alcoy). 3 al 6, La Bastida de les Alcuses (Mogente, Valencia).

Todo esto nos lleva a considerar el hecho de que las decoraciones que estudiamos toman esquemas ya madurados y que requieren un mínimo conocimiento de los efectos decorativos el cual, por otra parte, puede documentarse con ejemplos de vasijas cerámicas, des de épocas muy antiguas. El vaso campaniforme eneolítico ya da constancia de este conocimiento, olvidado durante la Edad del Bronce, y que, en la Región Valenciana, vuelve a aparecer con gran fuerza en la Cultura Ibérica.

Este estilo es común a todos los yacimientos ibéricos en su primera época y perdura en épocas posteriores hasta la romanización. Podemos, por tanto, concluir que en el momento ibérico inicial encontramos unos elementos decorativos geométricos básicos generalizados en la cerámica de todos los yacimientos, que esta generalización permite

diferencias mínimas de detalle pero que, no obstante, puede afirmarse la existencia de un gusto por la ornamentación que venimos señalando que alcanza al ámbito total de la Cultura Ibérica y que, una vez introducido, será objeto de una amplia perduración.

2.- **Estilo de representaciones vegetales.**- La aparición de ornamentaciones vegetales marca en la cerámica ibérica el comienzo del gusto por la representación de objetos derivados de las formas de la naturaleza, de las formas conceptualmente icónicas¹⁴. Los motivos vegetales comienzan a emplearse en el siglo III a.d.C., fecha establecida a partir de los contextos arqueológicos en que las vasijas se hallan, en los que siempre están presentes cerámicas importadas de tipo campaniense¹⁵.

La distribución de los hallazgos en la Región Valenciana (fig. 2) demuestra que esta modalidad se extiende por toda la zona estudiada, sin que sea posible señalar definitivamente un área de mayor importancia que las demás porque a menudo la mayor densidad de hallazgos guarda una relación directa con la intensidad en que allí se ha desempeñado la arqueología de campo.

Entre los temas vegetales (fig. 3) ocupa un papel muy importante la representación de la hoja de hiedra, dibujada con mayor o menor destreza, silueteada o rellena de trazos oblíquos, completada por vástagos que se desarrollan en espiral o unida a un tallo serpenteante que forma una cenefa. Siguen en importancia las flores trilobuladas, los zarcillos, los tallos e incluso se ha podido observar la plasmación de algunas especies concretas como la adormidera o la granada entre otras.

Motivos geométricos que no encontrábamos en la primera etapa pasan ahora a engrosar la temática decorativa (fig. 4) predominando los que se desarrollan en sentido curvilíneo o en zig-zag.

Dentro de una manera muy libre de realizar el dibujo, síntoma de que la decoración de las vasijas no está sometida a una profesionalización estricta, advertimos la repetición de motivos, ritmos y composiciones, que nos describen las características de esta etapa. En efecto, las decoraciones vegetales se adaptan mejor a la forma de la vasija, ocupan la parte más visible de la misma y, muchas veces, el diámetro máximo queda subrayado por una banda con filetes. La distribución más corriente es la que dispone los elementos en franjas horizontales, que ya veíamos en el estilo anterior, con la diferencia de que ahora se ponen en juego formas vegetales además de las puramente geométricas. La ornamentación se compone según un ritmo, es decir, mediante la sucesión de una o varias unidades en el espacio, y la novedad radica en que este espacio ya no se divide solamente en partes iguales o proporcionales sino que comienzan a usarse los ritmos de masas que se caracterizan por su desarrollo en función de las masas que crean y no en función del espacio en que se hallan. Otra novedad es la sensación de movimiento expresada a través de tallos serpenteantes, róleos, líneas en zig-zag, etc.

En algunos casos el campo decorativo se ensancha constituyéndose una franja única en torno a la vasija, delimitada en sus extremos superior e inferior por una banda o unos filetes. Al lado de esto continúa usándose la división en metopas de la franja horizontal que ya veíamos en la fase anterior.

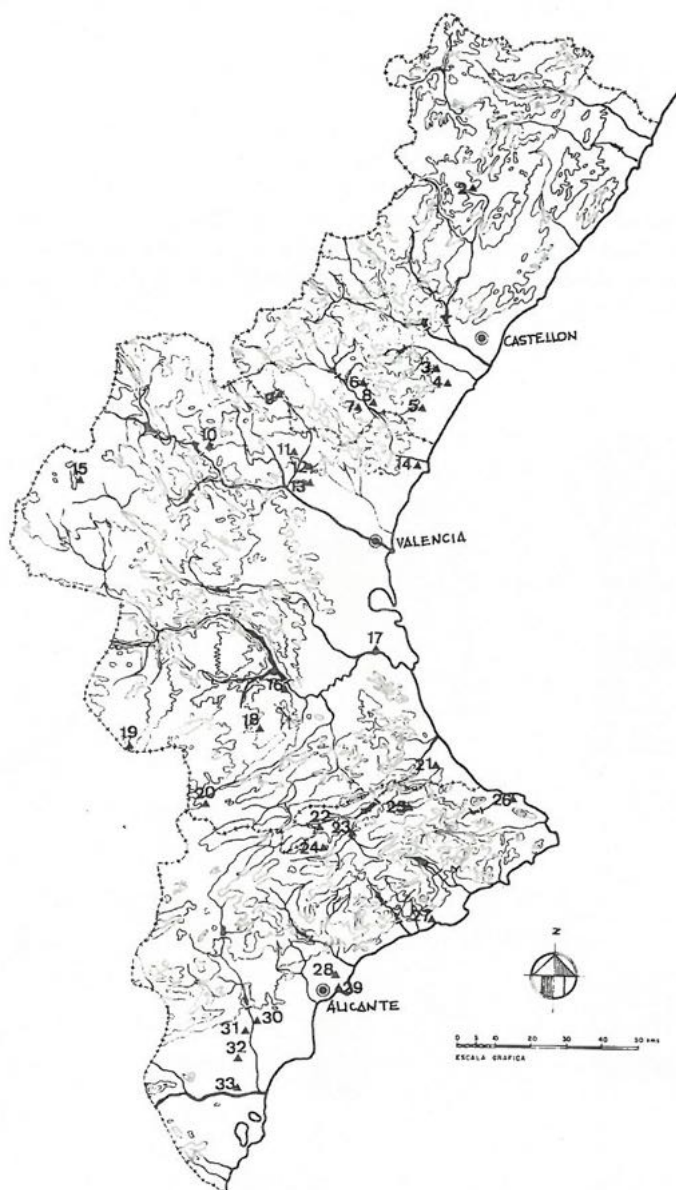


Fig. 2. Yacimientos con decoraciones vegetales. 1, Montnegre (San Juan de Moro). 2, Castell d' Assens (Benasal). 3, El Solaig (Bechí). 4, El Castillo (Vilavella). 5, Punta de Orleyl (Vall de Uxó). 6, Torre del Mal Paso (Castellnovo). 7, El Castillo (Segorbe). 8, Rochina (Sot de Ferrer). 9, Cerro Elías (Andilla). 10, El Pozuelo (Chulilla). 11, Torre Seca (Casinos). 12, Cova Foradá (Liria). 13, Cerro de San Miguel (Liria). 14, Castillo de Sagunto. 15, Cerro de la Peladilla (Fuenferrerobles). 16, Castillo (Sumacárcel). 17, Alteret de la Vintihuitena (Albalat de la Ribera). 18, Cerro Lucena (Enguera). 19, El Castellar de Meca (Ayora). 20, El Angel (Fuente la Higuera). 21, El Castellar (Oliva). 22, Cabeco de Mariola (Alfafara). 23, Alberri (Cocentaina). 24, La Serreta (Alcoy). 25, El Charpolar (Margarida). 26, Pic de l'Aguila (Denia). 27, Tossal de la Cala (Benidorm). 28, Tossal de Manises (Alicante). 29, La Albufereta (Alicante). 30, El Penat (Elche). 31, Finca de Torregrosa (Elche). 32, La Alcudia (Elche). 33, La Escuela (San Fulgencio).

3.- Representaciones zoomorfas y antropomorfas.- Constituyen el grupo que más ha atraído la atención de los estudiosos, siendo muy abundante la bibliografía sobre las mismas. Distinguimos dos grandes subgrupos dentro de este enunciado:

3.1.-Estilo narrativo: conocido como estilo Oliva-Liria¹⁶ y sobre el que se han planteado algunos problemas que conviene recordar:

Cronología: Ballester Tormo¹⁷ manifestó su opinión en cuanto a la fechación de los vasos de San Miguel de Liria situándolos entre el final del siglo III a.d.C. y en el siglo II a.d.C. Bosch Gimpera fecha la destrucción de este mismo poblado en el siglo III a.d.C., con motivo de las guerras anibálicas¹⁸.

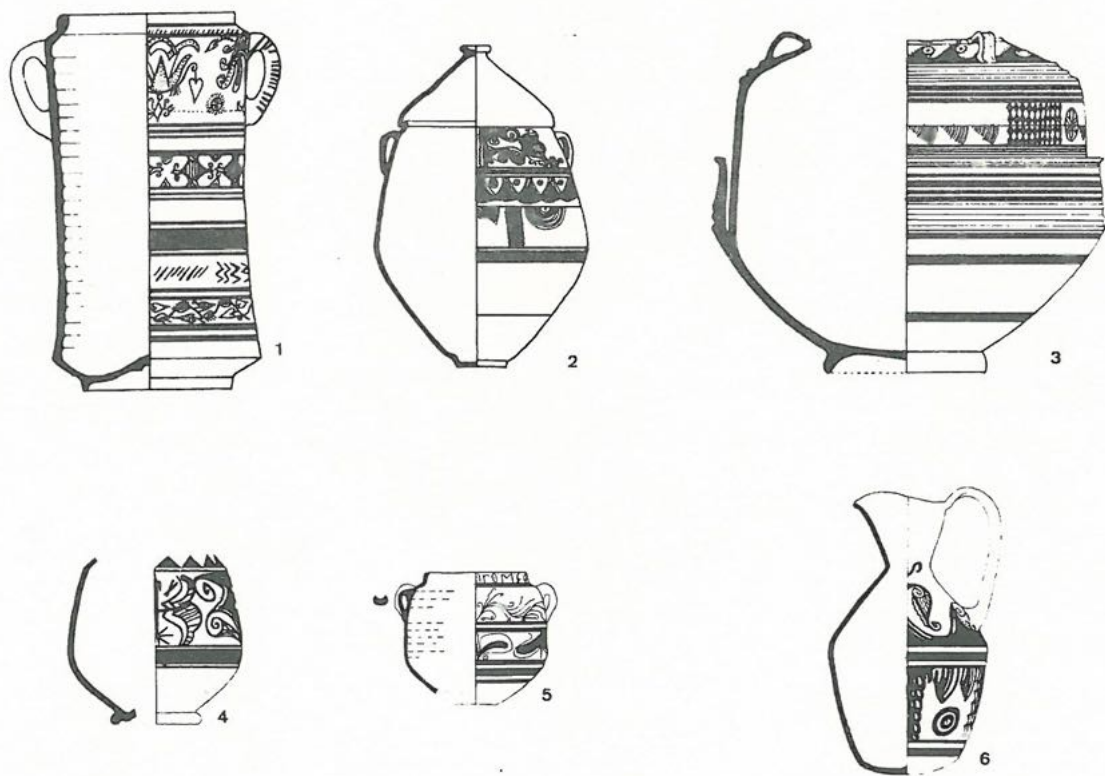


Fig. 3. Composiciones propias de las decoraciones vegetales y nuevos motivos geométricos que las acompañan. 1 al 5, Cerro de San Miguel de Liria (Valencia). 6, La Serreta (Alcoy).

García y Bellido¹⁹ prolonga la vida en el poblado hasta la época de César y Augusto. Fletcher²⁰ marca el límite final del yacimiento hacia el año 76 a.d.C., momento de las guerras sertorianas, basándose en algunas monedas halladas en el poblado y en los mismos vasos cerámicos, todo lo cual viene a corroborar la fecha que las Fuentes asignan para su destrucción. Añade que los vasos ricamente decorados pertenecen a la última etapa del poblado.

Procedimientos empleados en la representación de las escenas: ha sido propuesta una sistematización que va de mayor a menor simplicidad²¹. La fase más torpe correspondería a la modalidad que siluetea las figuras, y en la cumbre se situarían las representaciones hechas con todo detalle, con motivos vegetales o geométricos de relleno. Ante esta ordenación de la evolución estilística hemos de decir que no puede probarse con argumentos arqueológicos estratigráficos y que, en más de una ocasión, las modalidades señaladas como consecutivas aparecen mezcladas en un mismo vaso. Ello no quiere decir que la manera de pintar sea uniforme sino que difícilmente puede hablarse de unas características que se suceden cronológicamente.

Temática: han sido repetidamente descritas las clases de escenas (de caza y pesca, guerreras, de la vida diaria...), se ha observado la indumentaria masculina y femenina, los tocados, los peinados, las armas representadas, las cabalgaduras con todos sus detalles, sin que nosotros podamos aportar nada nuevo con respecto a lo dicho en este sentido²².



Fig. 4. Vasos decorados con escenas narrativas y nuevos motivos geométricos que las acompañan. 1 y 2, Cerro de San Miguel de Liria (Valencia). 3, La Serreta (Alcoy).

Estos tres puntos resumen brevemente el estado de la cuestión de la investigación sobre la cerámica con escenas narrativas. La cronología más acertada parece la propuesta por Fletcher ya que los grandes vasos de San Miguel de Liria, que son las piezas típicas de este estilo, fueron hallados en el nivel final del yacimiento, que es el que reveló la excavación, casi enteros, circunstancia que se repite en otros establecimientos como La Serreta de Alcoy, etc. La seriación consecutiva que marca una evolución desde las representaciones más esquemáticas a las más detalladas y barrocas la entendemos mejor como correspondiente a unas diferencias de taller, a una desigual manera de hacer de los artistas, que como índice de una evolución del dibujo, en el que, aunque se observan diferencias de detalle, se emplean iguales recursos para solucionar problemas iguales: los perfiles de las caras muestran unas líneas generales uniformes, las figuras que están en movimiento se dibujan de puntillas y, en todos los casos, el asunto de la escena muestra un claro predominio sobre el valor estético en sí del dibujo, de aquí la denominación de estilo narrativo.

La temática ha sido tenida en cuenta para extraer conocimientos sobre la vida y costumbres de los iberos y, efectivamente, constituyen un documento gráfico de indudable valor, sin embargo, el carácter heroico y festivo de la mayoría de las representaciones hace que algunos aspectos como el mundo del trabajo, la vivienda, etc., queden totalmente marginados.

Junto con las representaciones humanas y animales aparecen nuevos elementos geométricos que se usan como motivos de relleno (fig. 5) así como inscripciones en ibérico, no traducidas hasta el momento, pero que lógicamente estarán referidas a las escenas lo que subraya el carácter narrativo de este estilo.

De este modo vemos cómo a la posibilidad de análisis puramente formal se suma la del asunto de la representación que es quizá más importante. Existen, no obstante, elementos puramente ornamentales que complementan y realzan el resultado final; algunos de ellos son nuevos y otros están sacados de las escenas anteriores.

Las escenas narrativas aparecen sobre vasijas de tamaño medio o grande, teniendo en cuenta la forma del vaso, en su parte más visible. El campo decorativo queda delimitado en sus extremos superior e inferior por algún elemento geométrico, frecuentemente una banda con filetes. El friso así enmarcado puede ser continuo o estar dividido en grandes metopas, dos casi siempre, en las que vemos respectivas escenas. El trazado de las figuras da lugar a la creación de ritmos nuevos completamente libres en cuanto que no están pensados para lograr a priori una división del espacio ya que tal división se produce en función de lo que la representación requiere. Las figuras concentran en sí mismas la visualización de la decoración del vaso y podemos pensar que esa era la intención del que las dibujó cuando, silueteadas, constituyen la masa del color más potente, o cuando observemos que un jinete o un caballo alcanzan tamaños desproporcionados, mayores a los de los otros elementos decorativos, en la composición. Esto basta por sí mismo para conferir a este estilo un carácter "barroco", justificado normalmente por la profusión y abigarramiento de la ornamentación y que nosotros también encontramos en la concepción del planteamiento. Esta es la razón de que no veamos con claridad una evolución estilística en estas decoraciones porque, tanto las composiciones como los ritmos creados, son comunes a todas las pretendidas fases de formación del estilo, independientemente de que los espacios que separan las figuras queden libres o no.

Hemos puesto especial interés en determinar en cuáles de los numerosos poblados ibéricos hoy conocidos han aparecido muestras de cerámicas decoradas con escenas narrativas (fig. 6) y hemos podido comprobar que, si bien este estilo muestra una distribución amplia a lo largo de la Región Valenciana, no alcanza el índice de frecuencia que veíamos en los estilos geométricos simple y vegetal. El número de vasos que lo ostentan es relativamente reducido.

3.2.- Estilo simbólico: Conocido como estilo Elche-Archena²³ ha sido igualmente objeto de numerosos estudios cuyos puntos fundamentales resumimos a continuación con objeto de expresar el estado de la cuestión sobre el tema:

Cronología: tras las disquisiciones propias de los momentos iniciales de estudio de la cerámica ibérica, se llega a la conclusión de que se trata de un estilo de baja época.



Fig.5. Vasos de La Alcudia de Elche decorados con figuras simbólicas y nuevos motivos geométricos que las acompañan. (Fotos cedidas por D. Alejandro Ramos Folqués).

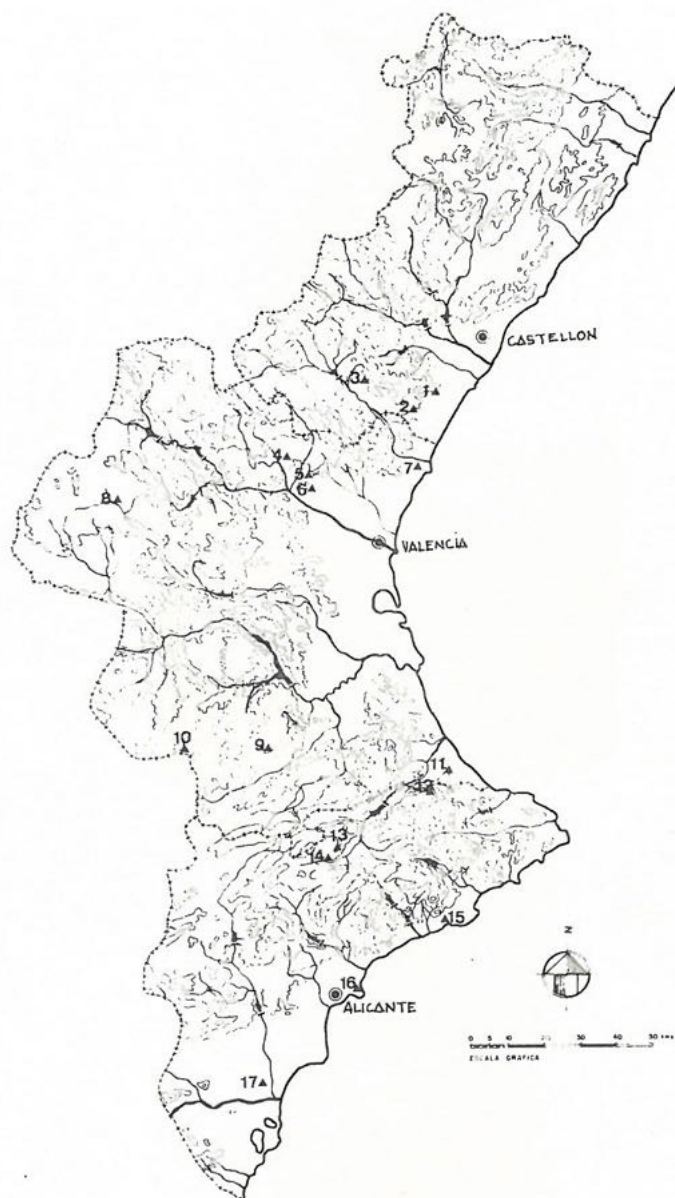


Fig. 6. Yacimientos con escenas narrativas. 1, El Castillo (Vilavella). 2, Punta de Orley (Vall de Uxó). 3, Torre del Mal Paso (Catellnovo). 4, Torre Seca (Casinos). 5, La Monravana (Liria). 6, Cerro de San Miguel (Liria). 7, Castillo de Sagunto. 8, Cueva de los Mancerones (Utiel). 9, Cerro Lucena (Enguera). 10, El Castellar de Meca (Ayora). 11, El Castellar (Oliva). 12, El Charpolar (Margarida). 13, Finca de Samperius (Alcoy). 14, La Serreta (Alcoy). 15, Tossal de la Cala (Benidorm). 16, Tossal de Manises (Alicante). 17, La Alcuida (Elche).

Cuadrado²⁴ lo fecha a partir del siglo III a.d.C, y hasta el cambio de era.

García Bellido²⁵ lo alarga hasta los primeros tiempos del Imperio.

Fletcher²⁶ lo sitúa con posterioridad a la aparición del estilo narrativo de los vasos de Liria.

Ramos Folques²⁷, excavador del yacimiento, indica su presencia masiva en los estratos en que aparecen cerámicas campanienses.

Todos los autores coinciden en que las representaciones tienen un carácter simbólico o alegórico en cuanto que están relacionadas con un mundo irreal o fantástico y no con situaciones y conceptos de la vida diaria.

Relación entre la temática propia de este estilo y el mundo púnico, condicionada por la creencia, alimentada por la historiografía local, de la especial intervención y asentamiento en esta zona de los cartagineses. De ahí ha salido la denominación de cerámica ibero-púnica que indicaría una relación cultural e icónica entre ambos pueblos. En el caso concreto de la cerámica no podemos documentar la realidad de ese especial contacto más que, en todo caso, por la posible representación en las decoraciones de alguna figura que pudiera tener su origen en la mitología púnica. Ni los perfiles de los vasos ni la fabricación de los mismos—que es indígena—refuerzan la evidencia de la afinidad entre la cultura ibérica de Elche y la púnica en cuya cerámica nunca aparecen los temas figurativos que vemos aquí.

Estas observaciones nos llevan a la conclusión de que nos encontramos ante un estilo que florece en una zona de la Cultura Ibérica, indudablemente antes de la romanización, con características bien definidas y formalmente distintas a las que hasta ahora hemos ido viendo.

La soltura en el dibujo se pone de manifiesto en los mejores ejemplares de La Alcudia de Elche y del Cabezo del Tío Pío (Archena), yacimiento éste que queda fuera del área geográfica que estudiamos pero cuyas cerámicas son muy similares a las del primero. Entre estos vasos con decoración de primera categoría es preciso destacar los que muestran las magníficas águilas con alas explayadas y perfectamente dibujadas que, formando un friso en la mitad superior de la vasija, por encima del diámetro máximo, la decoran. Otras muchas representaciones zoomorfas son frecuentes en este estilo, carnívoros, peces, patos, gansos, liebres y gallos son tomados como motivos ornamentales. Se da un gusto especial por los animales fantásticos que se persiguen o se enfrentan constituyendo escenas referidas a un mundo inventado que enriquece el lenguaje expresivo; el asunto de la representación trasciende de lo que vemos, por eso tiene un carácter simbólico.

La figura humana característica de La Alcudia es una figura femenina, dibujada de frente y, muchas veces, alada; a su alrededor aparecen figuras de animales y vegetales, de caballos alados o de seres fantásticos impregnados de carácter mágico. Existen también figuras humanas como las del estilo narrativo. En estas composiciones los motivos de relleno suelen ser de trazado curvilíneo—espirales, SSS, líneas formando meandros—que imprimen al espacio efectos de movimiento.

Dentro del estilo se pueden apreciar de nuevo modalidades distintas lo que ha llevado a hablar de la existencia de diversos maestros: el de las águilas y las liebres, el de las figuras aladas...; aquí las diferencias de factura van unidas a la especialización en uno o varios motivos, es decir, que afecta no sólo a la habilidad del pintor sino a los asuntos que desarrolla, los cuales, una vez creados, se repiten hasta la saciedad con el consiguiente cansancio y despreocupación en la factura. Hay ejemplares en los que se nota una intención estética y otros que se limitan a representar un tema estereotipado.

Las composiciones mantienen el esquema de la división en franjas horizontales; contrastando con el sentido irracional de las figuras, las composiciones se muestran sometidas a cánones más rígidos. La franja que ostenta el tema figurativo, más importante suele situarse en el tercio superior del vaso y, a continuación, aparecen otras franjas meramente decorativas. Dentro de este orden, la figura principal de la escena crea la masa visualmente más importante, siendo a veces de grandes dimensiones. Esta figura, en el caso de las águilas y de las figuras aladas, está hecha teniendo en cuenta la simetría axial entorno a la cual se crea un ritmo libre. Cuando no existe una figura especialmente importante, la escena forma un friso continuo en el que la sensación de movimiento está recalcada por el empleo de numerosos elementos curvilíneos o de figuras situadas a alturas distintas o en diagonal.

Quizá el cambio más importante que supone este estilo se deba a la aparición de esas figuras simbólicas que exigen una cierta intelectualización del elemento percibido.

Un dato muy interesante es el que nos proporciona el conocimiento de su distribución geográfica (fig. 7). En la Región Valenciana se reduce al área más meridional y, aunque este panorama puede completarse con los paralelos que nos proporcionan los yacimientos murcianos, e incluso con algún ejemplar suelto más lejano, da la sensación de que estamos ante un fenómeno que abarca un área reducida. Vasos con decoración de estilo narrativo llegan a Elche pero ningún vaso de estilo simbólico ha sido hallado al norte de la provincia de Alicante o en las de Valencia o Castellón.

4.-Estilo ibérico tardío.- En este apartado vamos a considerar las decoraciones de la cerámica que, después de la romanización, sigue fabricándose en la Región Valenciana con unas características técnicas similares a las de la cerámica ibérica. Es una cerámica hecha a torno, sin barnizar y con decoración pintada en tonos ocres o rojizos. Se encuentra o bien en los poblados ibéricos que se romanizan sin cambiar de emplazamiento, o en yacimientos romanos. Su contexto arqueológico está formado por cerámicas romanas imperiales -terra sigillata- que fechan los hallazgos.

Esta perduración de la cerámica de tipo ibérico en época romana ha sido señalada en la bibliografía²⁸ y existen yacimientos en donde podría estudiarse en muy buenas condiciones porque muestran la evolución de un modo de vida ibérico al romano, como ocurre en La Moleta (Forcall), El Tossal de Manises (Alicante), La Alcudia de Elche...pero, de hecho, estas cerámicas poco vistosas y que ya no son típicas en los niveles romanos han merecido poca atención.

A nosotros nos interesan como expresión del momento final de las decoraciones ibéricas que, en cierto modo, perpetúan sirviendo de enlace para otras cerámicas posteriores (medievales) y, en cierto modo, clausuran. En efecto, las decoraciones figurativas

desaparecen con la romanización ¿expresa ello un cambio de gusto? ¿dejan de producir determinados talleres? ¿hay una evolución hacia la fabricación de las cerámicas propias del mundo romano? . Aunque no sabemos en qué medida, todas estas cosas ocurren y la cerámica con decoración pintada queda relegada a un plano muy secundario.

Dentro de la temática propia de esta época tardía podemos señalar los siguientes grupos de motivos decorativos:

- 1.- Temas geométricos: los que repiten diseños de la época ibérica se limitan a copiarlos produciéndose unas decoraciones descuidadas y carentes de dinamismo. Motivos curvilíneos, trazos sinuosos, líneas suavemente onduladas y tortuosas completan la temática de este apartado.
- 2.- Temas vegetales: se representan hojas de parra, vides, zarcillos, hojas lanceoladas de las que cuelgan pequeños frutos, tallos y motivos que parecen cardos o espadañas.
- 3.- Temas zoomorfos: tienen una intención simplemente decorativa. Hay algunas esquematizaciones de aves (Cerro Santo, Requena, La Alcudia de Elche) y quizá algunos otros animales que provienen del repertorio que veíamos en Elche y que ahora se dibujan sin ninguna minuciosidad.

Los paralelos que hemos podido hallar de esta temática nos lleva hacia las cerámicas, corrientes, nunca de lujo, que se encuentran en los yacimientos de época romana tardía; dentro de la Península podríamos equipararlas a algunas cerámicas de Clunia, de Numancia, y, en general, puede decirse que estas decoraciones aparecen en todo el Mediterráneo en una época romana avanzada, sobre todo en aquellos sitios que reflejan un nivel de vida rural.

Al mismo tiempo, observamos un cambio en la composición de los elementos decorativos sobre la vasija. Ha desaparecido la intención narrativa y simbólica y, de nuevo, la función de las pinturas es la de adornar el vaso. Evidentemente nuevas vajillas de lujo han venido a sustituir los antiguos vasos ibéricos y ellas serán las que nos proporcionen los datos para el análisis de las corrientes del gusto estético.

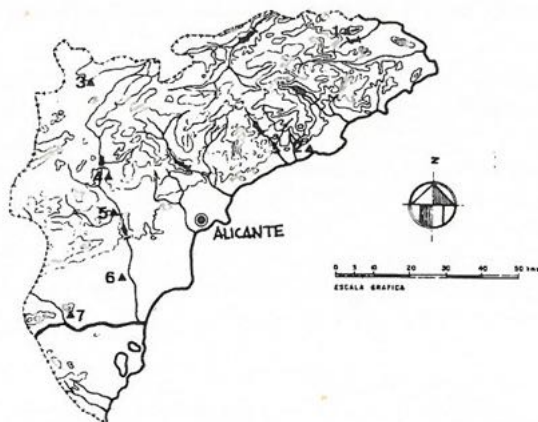


Fig.7. Yacimientos con figuras simbólicas. 1, Adzaila (Pego-L'Atzубia). 2, Tossal de la Cala (Benidorm). 3, Sierra de San Cristóbal (Villena). 4, El Monastil (Elda). 5, La Alcudia (Elche). 6, Callosa del Segura. 7, El Campet (Monfort).

CONSIDERACIONES FINALES

Desde que A.C. Haddon escribió en 1914 su obra "Evolution in Art" explicando el proceso que lleva de las representaciones figuradas a la abstracción en los pueblos primitivos, la tesis ha venido siendo repetida. Ya hace años que Boas²⁹ y Herskovits³⁰ realizaron una crítica de la teoría que mantiene que toda reproducción artística es naturalista en su

origen y que la geometrización aparece solamente cuando el artista trata de introducir ideas que no son inherentes al propio objeto. El problema reside en que la representación realista y la geometrización brotan de fuentes distintas, las cuales deben ser analizadas para saber por qué se recurre a uno u otro procedimiento. Boas deduce que del predominio de la tendencia puramente decorativa, resultan formas en esencia geométricas y sumamente convencionales y, sin embargo, cuando predomina la idea de la representación, encontramos formas realistas.

En la decoración cerámica ibérica hemos encontrado cuatro momentos, consecutivos en el tiempo, de los que, en definitiva, podemos decir lo que sigue:

1.- El estilo geométrico simple es la corriente decorativa más antigua, aparece en todos los yacimientos y tiene carácter exclusivo en aquellos de cronología alta. Es el estilo de un pueblo que acaba de descubrir que la cerámica se puede hacer a torno y que se la puede adornar pintándola. El hallazgo de las formas geométricas por parte de la Cultura Ibérica depende del dominio de los instrumentos técnicos que maneja, los cuales impulsan a la división del espacio en un orden determinada y con unos ritmos obvios como son los de la repetición, alternancia y simetría. Sería, en nuestra opinión, impropio ver en este orden un acto deliberadamente proyectado, sin embargo, Herbert Read³¹ nos dice que no podemos aceptar que las leyes de la composición hayan sido descubiertas por mero accidente y opina que la percepción ordenada, la coherencia de visión, deben explicarse por una necesidad biológica de desarrollo estrictamente evolutivo, aunque no es preciso que en todos los momentos obedezcan a una intelección del orden. De todos modos, el momento histórico en que tiene lugar la Cultura Ibérica pertenece a una época en la que la división ordenada del espacio tiene ya una larga tradición y podemos entenderla como un elemento que compone el substrato cultural de este pueblo.

2.- El estilo de representaciones vegetales, fechable a partir del siglo III a.d.C. y distribuido a lo largo de toda la Región Valenciana, indica el arranque del gusto por las ornamentaciones que utilizan temas sacados del mundo de la naturaleza; carecemos de elementos de juicio para saber si dicho cambio partió de un determinado taller y se fué extendiendo o si tuvo lugar simultáneamente en varios alfares, pero podemos concluir que da lugar a unas decoraciones más personales que fueron aceptadas ampliamente. Este estilo no desplaza al anterior sino que convive con él pero, la utilización de ritmos y composiciones más dinámicos producirá una transformación de los elementos geométricos de la primera etapa, que se reflejará en el empleo de motivos más profusos.

Más tarde se llega a las representaciones zoomorfas y antropomorfas, propias de la última fase cronológica de la Cultura Ibérica. La concepción de las decoraciones cerámicas es aprovechada para plasmar un asunto, asunto que se desenvuelve sirviéndose de dos lenguajes distintos:

3.1. Lenguaje narrativo, bien documentado en grandes yacimientos como el del Cerro de San Miguel de Liria o La Serrata de Alcoy y presente en muchos otros puntos aunque nunca en cantidades tan importantes. ¿Podemos, pues, establecer una relación entre los grandes yacimientos y la cerámica narrativa? si aceptamos esta hipótesis tendremos una base para explicarnos la aparición del fenómeno. Estos poblados grandes de que hablamos suelen estar situados en el centro de un área con buenas posibilidades agrícolas, de fácil defensa y con una serie de núcleos menores a su alrededor que es de suponer que sean subsidiarios del principal siempre y cuando sean coetáneos³², con lo cual nos

encontraríamos ante una situación de capitalidad por parte de algunos yacimientos; en ese caso cabe pensar en la existencia de una centralización de funciones político-administrativas por parte de esos centros que serían ejercidas por personas de prestigio. Esa es la clase social que pudo requerir las vasijas con decoración historiada, o que utilizó la decoración de la cerámica para dar publicidad a su poder. Tarradell³³ califica de campesina a la clase social de que hablamos, realizando comparaciones con el arte de otros pueblos de base económica agrícola que también muestran una preferencia por la temática guerrera, heroica y festiva.

Naturalmente esta necesidad de narrar escenas hace que un pueblo recurra a un determinado repertorio icónico en el que reflejan factores asimilados por la cultura que posee y, por eso, vemos en la manera de representarlas elementos de stirpe claramente mediterránea lo que no quiere decir que haya existido en el momento en que se producen un contacto directo ni especial con otros pueblos, ya que la causa de los resultados plásticos puede verse en una situación interna propia de un momento.

3.2. El estilo simbólico lo conocemos casi exclusivamente en la Región Valenciana por los vasos procedentes de La Alcuja de Elche, verdadera ciudad abierta al mar, con unas relaciones ultramarinas muy intensas a juzgar por la variedad de sus importaciones, centro destacado artísticamente desde los primeros momentos de la Cultura Ibérica, puesto que de él proceden las esculturas más famosas que esta cultura ha producido. En sus cerámicas va a mostrarnos un estilo peculiar que se traduce en obras de gran elegancia, con temas de carácter heráldico que nos hacen suponer un trasfondo social distinto al que veíamos en el estilo narrativo. Tarradell³⁴ relaciona estas decoraciones con la existencia en la ciudad de una burguesía refinada que sitúa en una etapa ibérica final y que, al ser propia de un área reducida, explicaría la menor expansión de los productos.

4. Una vez producida la romanización las cerámicas pintadas vuelven a mostrarnos unas características generalizadas. Las decoraciones ya no son utilizadas como un medio de expresión importante, simplemente siguen desarrollando unos conocimientos ya adquiridos que, posteriormente, volverán a ser utilizados con preeminencia. Para valorar debidamente esta continuidad y las posibilidades que aportó la experiencia ibérica habría que analizar otro momento importante en las cerámicas de la Región Valenciana, aquel en que se muestra el auge de los talleres de Paterna y Manises que, sorprendentemente, vuelven a recurrir a temas que se parecen a los de la cerámica ibérica.

Para terminar queremos destacar el valor que puede tener esta sucesión de estilos en la cerámica ibérica. Los historiadores del trabajo y de la técnica nos dicen³⁵ que la alfarería es uno de los oficios más apegados a la tradición y, por ello, más reticente a la adopción de sistemas nuevos. Aunque aquí estudiamos solamente las decoraciones de los vasos cerámicos y no sus formas, que tienen un significado cultural indudable, nos encontramos con una situación en la que los cambios se aceptan con la fluidez propia de las comunidades progresivas³⁶. Esta manifestación de la Cultura Ibérica se nos muestra provista de una dinámica altamente positiva, ahora bien, ¿afecta esto a la totalidad del área de la Cultura Ibérica? Ciertamente no, ya que esta trayectoria que estamos describiendo únicamente se aprecia con importancia en la Región Valenciana y en Murcia, quedando ausentes otras regiones -Andalucía, Albacete, Cataluña y sur de Francia- lo cual no puede explicarse satisfactoriamente por razones meramente políticas o de evolución histórica³⁷ sino que debe entenderse como respuesta a una situación de

hecho que es peculiar. En la Región Valenciana se aprovecha la decoración de la cerámica Ibérica para desarrollar una plástica muy característica que confiere a estos productos un lugar primordial.

¿Qué motivos pudieron estimular estos cambios en los estilos decorativos? Teniendo en cuenta que los vasos cerámicos son objetos visibles debemos pensar que obedecen en parte a una razón de prestigio, a un deseo de dar mayor suntuosidad a un objeto del ajuar doméstico; unida a esta razón de prestigio habrá que señalar otra de tipo económico ya que para que una innovación se difunda y tenga éxito debe introducirse a través de una estructura social que la adopte, lo que supone un movimiento comercial ventajoso para la producción. Por último no podemos negar un motivo puramente estético, un estímulo del gusto que acepta una determinada plástica que se le ofrece.

Que las corrientes del gusto o modas responden a realidades sociales y económicas es algo que se evidencia por sí mismo y esto tiene lugar en la medida que, cuando existe poca uniformidad entre ellas y su duración es considerable, habiendo una corriente del gusto poco definida pero muy generalizada, existe una distancia mínima entre las diversas categorías que componen la sociedad, la cual puede ser medida, a la vez, por la menor velocidad de comunicación existente entre los diversos núcleos. Sin embargo, las modas muy marcadas y dominantes expresan que la movilidad social es mayor, habiendo una mayor diferencia entre las distintas clases que componen la sociedad y una mayor velocidad de comunicación entre los distintos centros. Las corrientes del gusto que están más definidas duran siempre menos que las que se prestan a cánones más amplios.

En la fase inicial de la Cultura Ibérica las decoraciones cerámicas reflejan un estadio equivalente al que corresponde a las modas poco definidas, son semejantes a las de muchas culturas que decoran sus vasijas pintándolas y no hay ninguna zona que destaque sobre las demás. Posteriormente vemos aparecer estilos muy marcados que se imponen en poco tiempo y que desde unos centros son dados a conocer a otros. Comparando este hecho con otra manifestación plástica ibérica como es la escultura nos encontramos con un recorrido inverso: en los siglos V y IV a.d.C. se sitúan todas las grandes piezas labradas en piedra y a partir del siglo III a.d.C. la escultura desaparece. ¿Por qué deja de producirse la escultura? ¿Fue una manifestación artística propia de una sociedad que dejó de influir en un momento más avanzado? ¿Acompañaba a una actividad arquitectónica que dejó de ser importante? En todo caso podemos decir lo que se desprende de los hechos analizados; vemos como en una primera etapa las decoraciones cerámicas no reflejan un especial dinamismo en cuanto a expresión de un potencial de creatividad artística; estáse concentra en otro medio que es la escultura. Seguramente después de un período intermedio en el que la Cultura Ibérica no precisa de un vehículo definido de expresión artística vuelve a surgir esta necesidad y será en la pintura sobre cerámica donde la encontraremos desarrollada. Esta es la evolución de la cultura artística de los iberos o, al menos, lo que se desprende del legado que nos han dejado.

NOTAS

1. Ver D.Fletcher: "Parte primera de La Bastida de les Alcuses y los problemas de la Cultura Ibérica". Trabajos Varios del 'S.I.P.', núm. 22, Valencia, 1960.
2. R.Bianchi Bandinelli: "Roma centro del poder". Madrid, Aguilar, 1970.
3. Las interpretaciones tradicionales son aquellas que siguen a Winckelmann en cuanto al concepto y periodización del Arte Antiguo.
4. M.Pallottino: "Per una nuova prospettiva della storia dell'arte antica: il problema dei rapporti tra le esperienze pre-classiche, periferiche e post-classiche nel mondo circummediterráneo". 'A.P.L.' IV, Valencia, 1953, 259.
5. Por ejemplo F.Benoit al hablar de las piezas de Entremont (Aix-en-Provence) en E.P.Eydoux: "Monuments et trésors de la Gaule". Paris, Plon, 1958, 33.
6. Referente a la cerámica ibérica puede verse: P. Bosch Gimpera: "Relaciones entre el arte ibérico y el griego". 'A.P.L.', I, Valencia, 1928, 163. I.Ballester Tormo: "Ensayo sobre las influencias de los estilos griegos en las cerámicas de San Miguel de Liria y la tendencia arcaizante de éstas". Discurso de recepción en el Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1945. A.García y Bellido: "Las relaciones entre el arte etrusco y el ibérico". 'A.Esp.A.', VIII, Madrid, 1931, 119, ibid: "Sobre el arte provincial romano en España", 'A.Esp.A.', XLII, Madrid, 1941, 223.
7. A.Giuliano: "La cultura artística delle provincie della Grecia in età romana". Roma, L'Erma di Bretschneider, 1965.
8. W.Traschler en R.F. Matson: "Ceramics and man". London, Methuen, 1966, 140.
9. F.Boas: "El arte primitivo". 'F.C.E.', México, 1947.
10. Esto quedó demostrado en D.Fletcher: "El poblado ibérico de Rochina". 'Atlantis' XV, Madrid, 1940, 125
11. Fletcher, Pla y Alcacer: "La Bastida de les Alcuses (Mogente, Valencia)". Trabajos Varios del 'S.I.P.' núms. 24 y 25, Valencia 1965 y 1969.
12. E.Pla: "El instrumental metálico de los obreros ibéricos valencianos". 'X.C.N.A.' (Mahón, 1967), Zaragoza, 1969, 306.
13. J.J. Jullý: "Anatolie Occidentale et céramique grecque d'Occident: Technique et transmission". XVIII session, Congrès Préhistorique de France (Ajaccio, 1966) Paris, 1966.
14. R.L.Scranton: "Aesthetic aspects of Ancient Art". The University of Chicago Press, Chicago & London, 1964.
15. N.Lamboglia: "Per una classificazione preliminare della ceramica campana". I Cong. Int. di Studi Liguri, Bordighera, 1952. Con posterioridad se han hecho modificaciones cronológicas y tipológicas por otros autores.
16. Nombre que encontramos publicado por primera vez por I. Ballester: "Memorias del S.I.P. de Valencia". Valencia, 1934, 46
17. I.Ballester: "Sobre una posible clasificación de las cerámicas de San Miguel de Liria con escenas humanas". 'A.Esp.A.', Madrid, 1943, 64.
18. P.Bosch Gimpera: "L'estat actual de la investigació de la Cultura Ibérica". 'A.I.E.C.' (1915-1920), Barcelona, 1923, 671.
19. A.García y Bellido: "El arte ibérico" en 'Ars Hispaniae', vol. I, Madrid, 1947, 197.
20. D.Fletcher: "Sobre los límites cronológicos de la cerámica pintada de San Miguel de Liria". Actas de la IV sesión del Cong. Int. de Ciencias Prehist. y Protohist., (Madrid, 1954) Zaragoza, 1956, 743.
21. Ver, por ejemplo, E. Cuadrado: "El mundo ibérico. Problema de la cronología y de las influencias culturales externas". I Symposium de Prehistoria Peninsular (Pamplona, 1959) Pamplona, 1960, 221.
22. Un repertorio gráfico muy completo puede verse en I. Ballester y otros: "La Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria". 'C.V.H.' II, Madrid, 1954.

23. Asociación citada por primera vez en H.Obermaier y C.W.Heiss: "Iberische Prunk-Keramik vom Elche-Archena-Typus".Ipek, 1929, 56.
24. E. Cuadrado ob. cit. nota 21.
25. A. García y Bellido, ob. cit. nota 19.
26. D. Fletcher. ob. cit. nota 10.
27. A.Ramos Folques: "Estratigrafía de la Alcudia de Elche". 'Saitabi' XVI, Valencia, 1966, 71.
28. E.Llobregat: "Datos para el estudio de las cerámicas ibéricas en la época imperial romana". 'XC. N.A.' (Mahón, 1967), Zaragoza 1969, 366.
29. F.Boas: "Cuestiones fundamentales de antropología cultural". Buenos Aires, Solar-Hachette, 1964 (2ª), 190 y ss.
30. M.J. Herskovits: "El hombre y sus obras". 'F.C.E.', México, 1952.
31. H.Read: "Imagen e idea". Breviarios 'F.C.E.', México, 1957.
32. Este fenómeno se conoce bien en el caso de Liria, con poblados como La Monravana, Cova Foradá, etc, en sus alrededores.
33. M.Tarradell: "Arte Ibérico". Barcelona, Polígrafa, 1968.
34. M.Tarradell, ob. cit nota 33.
35. Ver C.Mosse: "The Ancient World at work". Ancient Culture and Society, London, Chatto & Windus, 1969, 38.
36. G.M.Foster: "Las culturas tradicionales y los cambios técnicos". 'F.C.E.', México Buenos Aires 1966 (2ª), 138.
37. Nos referimos a la argumentación que explica la ausencia de cerámicas con decoración figurativa en Andalucía por su pronta romanización. La costa del este peninsular y el sur de Francia se romanizaron a la vez que la Región Valenciana y, sin embargo, no han dado pinturas figurativas sobre cerámica.
38. Ver E.Llobregat: "La escultura ibérica en piedra del Pais Valenciano. Bases para un estudio crítico contemporáneo del arte ibérico". 'Archivo de Arte Valenciano', XXXVII, 1966.

MOTIFS IN OLMEC SCULPTURE

ELIZABETH P. BENSON. DUMBARTON OAKS. WASHINGTON. U.S.A.

The major ceremonial centers of the Olmec, who flourished 1200-600 B.C. lie in the rain forest along the coastal plain of the Gulf of Mexico in southern Veracruz and Tabasco, Mexico. Olmec style carving on boulders and living rock exists, however, in highland central Mexico, Chiapas and Guerrero, and on the Pacific coast in Guatemala and El Salvador, and portable objects of Olmec style have been found as far away as Costa Rica.

We know little of the Olmec and their origins. We know that, in their so-called "heartland", where ceremonial centers like San Lorenzo and La Venta ring the volcanic Tuxtla Mountains, they lived in the territory of the jaguar, the fer-de-lance, and the harpy eagle; they moved great amounts of earth to make mounds, pyramids, and plateaus; they transported and carved enormous boulders, and made varieties of decorated pottery and fine lapidary work in serpentine and jade, for which they undoubtedly traded over great distances; they had a penchant for burying what may have been offerings to the fertile earth or to an underworld deity--finely carved objects or, later on, monumental sculpture that was no longer useful but still had power. Otherwise we know virtually nothing about what they believed in or why they did what they did. There has been a good deal of archaeological exploration on the Gulf coast, but important sources of further knowledge, that have as yet been virtually untapped, are the representations on stone monuments, figurines, celts, masks, etc.

These representations have a wide range. The Olmec produced what must have been portraits of human beings, as well as creatures that combine human elements with those of animals, and abstract designs that approach an early form of writing. The Olmec often combined what we would consider realistic or naturalistic themes with what we would think of as supernatural or symbolic. In interpreting Pre-Columbian art, one must be wary of making the distinctions that we in the twentieth century make between what exists in the real world and what is imaginary or supernatural. For these people myth was history, and history had religious significance. Symbols had reality, and real

representations had symbolic value. Objects existed as real entities but also as concepts vested with meanings outside their physical properties and primary uses.

Some interpretative work on Olmec art has been done, but there is still need to work toward an overall interpretation, which, I believe, should be approached by breaking down the iconographic elements and attempting to correlate them in terms of what elements are frequently or occasionally or never combined, what elements are interchangeable, what kinds of objects in what media these elements appear to be used differently in the metropolitan area and in more remote places, and certainly there temporal differences.

This paper will consider a handful of iconographic elements or complexes, chosen as much as possible from objects that come from the heartland, and working more or less from "realism" to "abstraction."

Unfortunately, most of the monuments are in poor condition, often lacking heads, which would give some of the most telling information about them.

At San Lorenzo, La Venta, and other heartland sites, naturalistically rendered human figures in full round or high relief sit tailor-fashion--surely a significant pose. Other positions--kneeling on one or both knees, sitting with one knee raised, etc.--are probably also meaningful. The cross-legged figures may appear as a monolith or in the niche of a so-called "altar" (as if they were emerging from the niche). Cross-legged figures may or may not hold an object. Most were apparently not holding anything. (Of those figures that retain their heads, only three--La Venta Monuments 8, 9, and 10--apparently do not have human faces; these are not holding anything.) Two altars--La Venta Altar 4 (Fig. 1) and San Lorenzo Monument 14--depict a figure seated in a niche with arms going to the ground to hold a rope that goes around the bottom of the altar to a side figure carved in low relief, who, in each case, is making a gesture interpreted in Maya scenes as one of surrender (the second side of each of these monuments has been destroyed; there was presumably another figure on the other side of each one); San Lorenzo Monument 47 holds the head of a fer-de-lance, and San Lorenzo Monument 11, "The Scribe," holds a long cylindrical object shaped like a rolling pin, which may be a staff. Laguna de los Cerros Monument 28 seems to be holding a torch. All of these objects appear to be ritual or symbolic.

The only other objects held by monumental, cross-legged, naturalistic human figures are "babies". These monuments can be altar-niche figures--La Venta Altars 2 and 5 (Fig. 2), and San Lorenzo Monument 20--or monolithic--San Lorenzo Monument 12 and Los Idolos Monument 2 (de la Fuente 1973; Cat. 124). Related to these is the Las Limas figure (Fig. 3), a greenstone sculpture, c. 55 centimeters high, which sits in the same cross-legged position and holds a baby in the same way. The Las Limas sculpture is in the best condition of any figure of this type, and clearly shows a realistic human being holding a supernatural creature, a were-jaguar. What is left of the La Venta Altar 5 baby also appears to be were-jaguarish, and is in the same pose, which leads one to believe that all the "babies" held by the monumental figures were not realistic babies, but were-jaguars. The San Lorenzo Monument 12 baby has a realistic body; the head is gone. One might postulate that it was similar to the four babies on the sides of La Venta Altar 5, which have were-jaguar heads and bodies that are depicted in realistically playful poses.

The Las Limas and La Venta Altar 5 "babies" have their lower legs turned down, so that from the top view, they appear short-legged and very like the numerous, individual axe-shaped "babies" (Fig. 4) ranging from about 20-30 centimeters high (although there are also several miniature versions, including one from La Venta), which are one of the most common forms of small Olmec sculpture (Joralemon 1971: Cat. 162-165, 217-220, 223-228). The individual were-jaguar axe-babies are carved with certain motifs, but it is hard to find consistent traits. They usually but not always have the cleft head that is one of the most characteristic Olmec motifs; sometimes they have striped ears (or ear coverings) or headdress; sometimes they are toothless, sometimes they have fangs; sometimes they have a particular type of ear ornamentation with a triangle (pyramid?) and the double bar that must be the end view of a cleft; sometimes they have the so-called "flame brow," probably derived from a bird crest; eye shapes vary; occasionally an axe is decorated with the St. Andrew's cross or the double-merlon motif; they almost always have hands in front, occasionally they hold something (a few seem to be holding knives; one holds a "torch"). These attributes may not be a means of differentiating basic types of "babies" but may be superimposed meanings rather than intrinsic elements. One difficulty in approaching this problem is that we rarely know the provenience of these portable objects; some variations may simply be regional or temporal. There are, however, several consistent rules about the depictions of the babies: details of the snarling face are prominently carved; the babies all have bulky more-or-less axe-shaped bodies, which is surely one important iconographic element¹; and they never sit cross-legged.

Whatever their meaning, the were-jaguar axe-babies were certainly symbolic objects, and may have been held as such by real people, as their counterparts were on the monuments. Their liveliness in some monumental depictions suggests, however, that on one level, they were considered not just as symbols, but lively spirits or beings (Fig. 5).

The cross-legged pose surely indicates a person or being of importance; the pose may also indicate a certain ritual occasion that required such a pose, and may even say something to the initiated about the meaning of the ritual occasion. Some cross-legged figures sit with arms going straight down in front of them, sometimes holding the feet, or, more commonly, at the ground (e.g., La Venta Monuments 8, 9, 73; Cruz del Milagro Monument 1; Cuauhtotolapan Viejo Monument 1). These figures are in much the same pose as the La Venta Altar 4 major figure who holds the ends of the rope that runs along the ground (Fig. 1). The pose possibly indicates the importance of the earth, and may be related to the Olmec habit of burying offerings (Drucker et al. 1959).

With the exception of La Venta Altar 6, where the figure sits on a narrow shelf, the cross-legged figures sit directly on the ground, not on thrones. Several other monuments indicate possible thrones, however. La Venta Monument 21 appears at first glance to be a figure seated at a desk or in a bathtub. The shape of the form above which the body appears, however, suggests that of the "altars": possibly someone did stand behind them or lean on them at certain ritual moments, as if emerging from the altar; or Monument 21 may represent a mystical moment when a being did emerge from, or was part of, an altar; or it may be the merging of two important symbols. A stone of similar shape, La Venta Monument 40, has a headless figure with dangling legs sitting on it. What appears to be a box tied with ropes forming a St. Andrew's cross serves as a seat for a figure with a dangling leg in Laguna de los Cerros Monument 9. San Lorenzo Monument 15, which again resembles a stone box tied with ropes in a St. Andrew's -

cross design,² has traces on it of what might have been a seated figure. But there is no evidence for cross-legged figures sitting on thrones. One possible explanation is that the altars themselves may have been thrones, and the important person sat above the cross-legged niche figure (Grove 1973: 135).

The niche, which probably signifies a cave, is a frequent motif in Olmec sculpture, and may be associated with the entrance to the earth, the realm of fertility and the underworld. In the beliefs of the Aztec and some present-day Maya, jaguars are associated with caves and the underworld (Thompson 1950: 74). The fact that most niche figures hold were-jaguar babies suggests the jaguar-cave association for the Olmec, an idea reinforced by the elements of a jaguar face above the niche on La Venta Altar 4 (Fig. 1) and the were-jaguar face on the headdress of La Venta Altar 5 (Fig. 2). The niche may indicate origins; these were "the jaguar's people".

Dress must be as iconographically important as the position of these figures and what they are holding. Again, the condition of most of the monuments makes observation difficult, but the most common dress for monumental human figures carved in the round consists of a loincloth with a sash, ear ornaments, and frequently a pectoral, perhaps representing a jade pendant or a magnetite or ilmenite mirror, strung on a necklace of beads, most likely jade. This seems to be fairly standard body dress for a person or being worthy of portrayal on monumental sculpture. Capes and skirts are relatively rare on the seated monuments.

Headgear was undoubtedly more varied and individual. Many cross-legged sculptures, of course, no longer have heads, or have badly eroded headdresses. One can see that the La Venta niche figures wore varying helmet-type headdresses. Other headdresses differ, but are relatively simple except for the San Martín Pajapan figure (Fig. 6), which is seated in a different position, and La Venta Monument 44, which is only a head. These both have similar, complicated headgear.

Figures seated cross-legged are found in low-relief on the sides of altars, all wearing varying headdresses. Those on La Venta Altar 5, have what I have dubbed a "miner's lamp" in the center front. This is a headdress element commonly found on figures incised on celts (Fig. 10), where it is often shown head on, even on profile faces (Drucker et al. 1959: Fig. 35 e and several unpublished celts from Las Choapas-Arroyo Pesquero). On frontal faces, it is apparently attached to a headdress or band. On profile views, it is commonly shown as projecting from, or floating out from, the front of the headdress. I think that this was an important element that had to be shown frontally to be most effective, although the Altar 5 headdresses show this same element in profile. Perhaps the meanings were different.

The most prominent relief figures are the major figures on La Venta Stelae 2 (Fig. 8) and 3, and Viejón Monument 1. The poses and dress of major figures on relief-carved stelae in the heartland differ somewhat from monuments in the round or near-round. With the exception of the seated--with legs outstretched--figure on La Venta Monument 19 (which, I suspect, is later than the other monuments we are considering), major figures on the relief are depicted as striding or standing with feet apart, and holding some sort of a staff, perhaps an object similar to that held by the seated San Lorenzo "Scribe" (Monument 11). The figures are more elaborately clad than those on the seated monuments, and the La Venta

figures seem to wear capes, perhaps as a sign of office or status or a garment for certain occasions. The La Venta headdresses are so elaborate that it seems impossible that they were worn; they are probably a compilation of symbolic elements.

Minor figures on Stelae 2 and 3 wear loincloths and differing headdresses, and they carry staffs, indicating that, although they are minor figures, they still have some power. It is interesting that, as far as one can tell from what remains of these figures, some seem to be proper human being whereas others have monster faces or at least wear masks. The Stela 3 figures are in the striding pose, but Stela 2 minor figures kneel on one knee, a position seen in the round on Monument 34 from San Lorenzo, a figure which has the same sort of round pectoral and loincloth with sash as the small stela figures, and which apparently had movable arms, perhaps indicating that it might hold different things--or the same thing in different positions--on various occasions. The San Martín Pajapan figure (Fig. 6), which is in a similar pose, holds a ceremonial bar on the ground, suggesting that the San Lorenzo figure might have taken this position as well as one with the staff upraised.

Although pose, dress, and objects held are all meaningful, the lack of heads on full-round sculpture is particularly distressing, for, to the Olmec, the head was clearly the most important part of the body. The fifteen colossal heads are an example of its dominance, as are the numerous round or head-shaped carved stones (e.g., La Venta Monument 71, Laguna de los Cerros Monument 27, the carved stone from Catemaco). The fact that the colossal heads and many of the monument heads appear to be portraits is indicative of the importance of the realistic head, while the care with which the axe-baby faces were rendered attests to the power of this part of the body on a more abstract level. The head, both realistically and symbolically, is a zone of power. The fact that heads were damaged or completely destroyed on the full-figure monument and the destructive marks on the colossal heads indicates that the head was the part of the body where real meaning lay³.

There must have been some actual use of masks; witness the number of life-size Olmec masks that have been found, which, although mostly of stone and heavy, could have been worn. Some of these seem to be portraits (several unpublished masks from Las Choapas-Arroyo Pesquero), others depict "monsters" (Joralemon 1971: Cat. 152-155). The minor figures on La Venta Stelae 2 and 3, and a number of faces incised on celts (Joralemon 1971: cat. 33, 172) seem to wear projecting mouth masks. On the often-abstract faces that occur on celts, not only are these headdresses and apparent masks, but attached or floating symbols appear on or near the head (Drucker et al. 1959: Fig. 36). Faces sometimes had symbolic decoration, represented by incising on the sculpture (real faces were probably not so ornamented; these incising were most likely a glyphic text of attributes, power, dynasty, or totems added to representations). Symbolic, possibly, protective, markings were common around the orifices of faces--eyes, nose ears, but especially the mouth. Designs around the mouth are common on celt faces, and masks; they sometimes appear on axe-babies. The Las Limas figure is so carved (Fig. 3). The now-eroded monuments may once have had incising on their faces.

Hands were the next most important feature; they are virtually always defined. The were-jaguar axe-babies usually have hands, whereas they have no other bodily definition except the elaborate heads. San Lorenzo Monuments 41 and 42 are plain shafts carved

with a head and hands. Hands are sometimes isolated as a motif (Joralemon 1971: Cat. 172). A pair of miniature jade hands was found in excavations at La Venta (Drucker 1952: Pl. 54 b). I believe that some of the so-called "paw wing-motif" representations are actually hands, and that the motif on the side of La Venta Altar 1 (which has a were-jaguar face on the front) is probably a stylized hand⁴. The importance of hands may relate to their role in presenting offerings or holding powerful ritual objects.

Bodies rarely have much definition, and sexual characteristics are almost never shown. One of the best example of lack of interest in the body is the most common type of Olmec stone figure, which is never a monument but always a figurine, a human nude, usually standing, made of jade or serpentine (Fig. 7). These plain figures do not have individualized faces, although the head is always the most carefully rendered part; they all have essentially the same face, with downturned mouth and Oriental eye--a touch of the jaguar, but not so strong as in the "babies". Where dress does appear, it is the simplest loin-cloth or helmet. Offering 4 at La Venta comprises a number of these figurines arranged in a scene with celts, and buried elaborately in clays and sand (Drucker, et al. 1959: 152-9), suggesting that perhaps such figurines were made to be buried as gifts to the earth or to an earth-dwelling deity, possibly equivalent to human sacrifices, little jade men, more precious and permanent than human beings. Perhaps they represented progenitors, the race that had originally come from the earth and was tokenly returned there.

Occasionally these figurines hold something, although none of them ever holds a ceremonial staff. One figurine, in the Brooklyn Museum, holds a were-jaguar "baby" (Joralemon 1971: Cat. 208). This piece is unique; although it may be the result of the endless Olmec ability to recombine ideas, it more likely expresses a regional difference from heartland iconography (its provenience is unknown). Several figurines hold what is probably a torch and/or an unidentified object that has been called a "knuckleduster" or a cestus (Fig. 7).

An interesting sub-group of the plain figures is one showing a hand on the head, and the other hand on the chest or knee. (Bernal 1969: Pl. 74) These have sometimes been published vertically, but they seem to make more sense if they are horizontal. Similar figures, more elaborately dressed and holding torch and knuckleduster, are incised on celts. Maria Antonieta Cervantes (1969) has suggested that these represent figures that crawled into a dark place where access was difficult--a cave?--during a ritual.

This knuckleduster-torch combination is one of the more common motif complexes. These objects are shown in association with more kinds of figures in more different positions than any other Olmec ritual objects. San Lorenzo Monument 10 is a seated figure with a were-jaguar face and a cleft in the head or headdress; it holds a pair of knuckledusters against the chest. The legs are broken and it is difficult to be sure exactly what the sitting position was. San Lorenzo Monument 26, a badly damaged headless figure, seems to be holding a pair of these objects in the same position; one cannot tell much more about the sculpture. Two probably later low-relief monument, Monument 1 from Los Magos, Catemaco (de la Fuente 1973: Cat. 117), and the Padre Piedra monument hold single variant knuckledusters down at the side. Laguna de los Cerros Monument 28 appears to be holding a torch. One of the rare seated versions of the plain figurine, in the Cleveland Museum of Art, (Coe 1965: Fig. 12) holds a torch and knuckleduster, and a miniature were-jaguar axe-baby (Cervantes 1969: Fig. 14) holds a pair of knuckledusters.

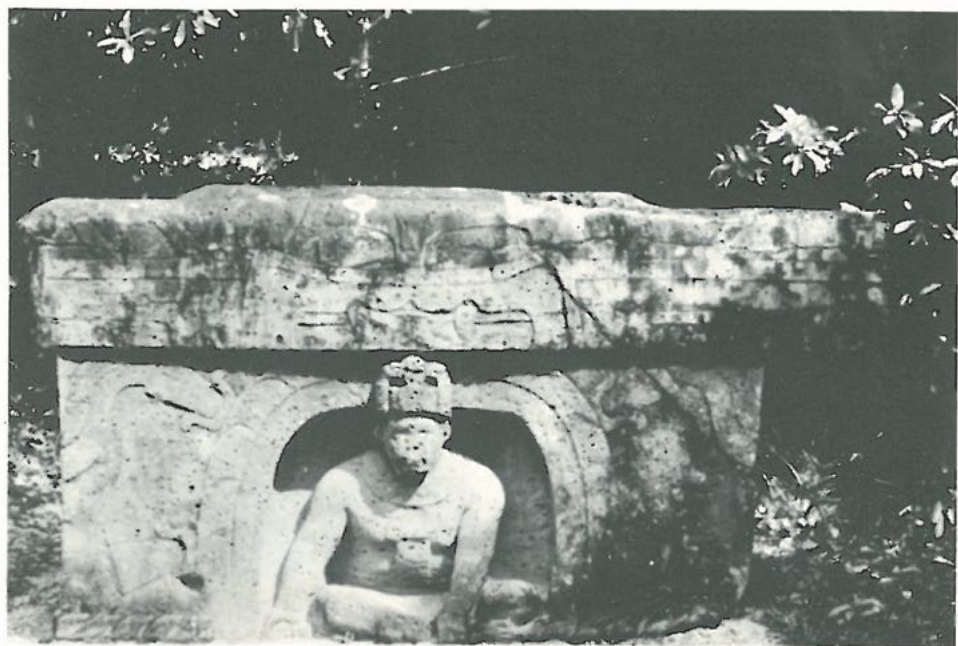


Fig. 1. Altar 4, La Venta. Photograph by the author.

Fig. 2. Altar 5, La Venta. Photograph by Richard H. Stewart. Courtesy of the National Geographic Society.

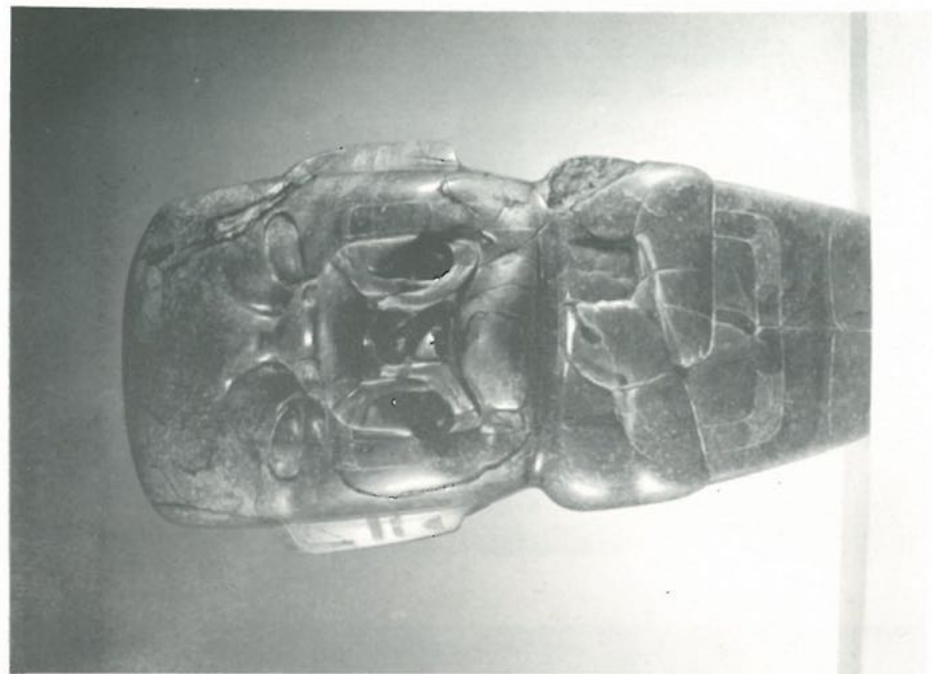
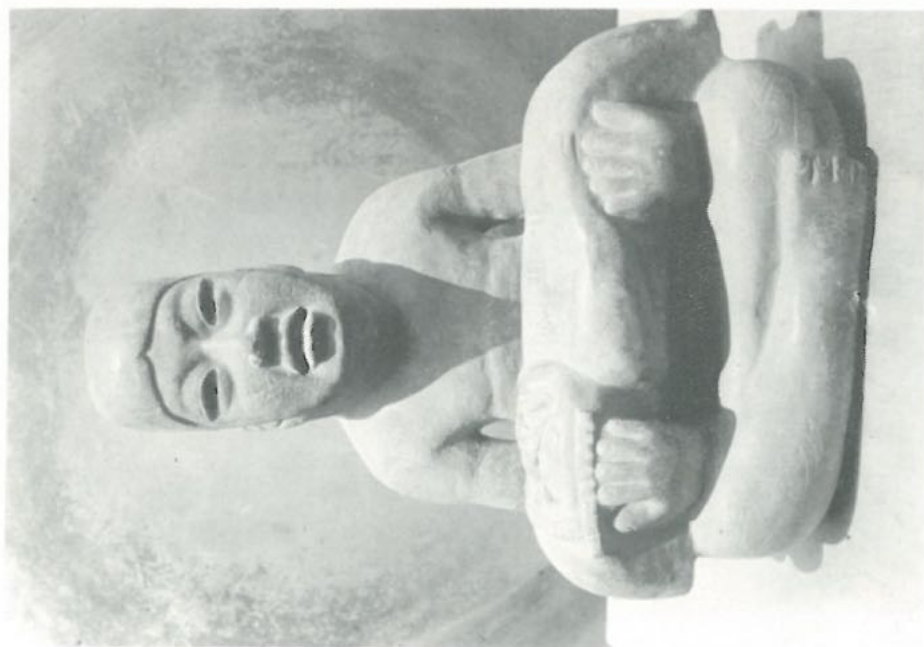


Fig. 3. Sculpture from Las Limas. Photograph courtesy of Michael D. Coe. - Fig. 4. The "Kunz" Axe. Jadeite, 28 cm. high. Photograph courtesy of the American Museum of Natural History, New York.



Fig. 5. Altar 5 (northend), La Venta. After Stirling 1943. Photograph courtesy of the National Geographic Society.

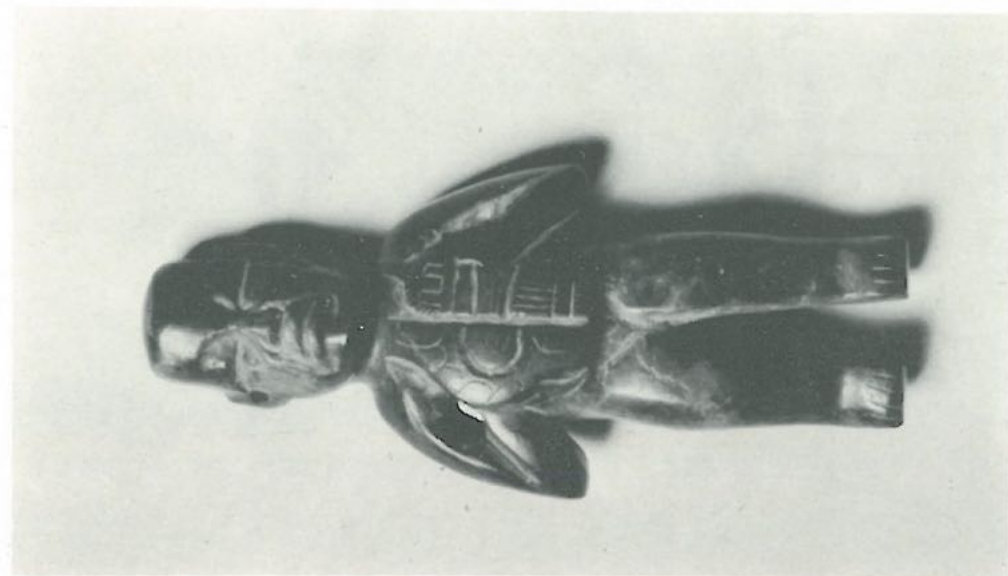


Fig. 6. Monument 1, San Martín Pajapan. Photograph courtesy of C. William Clewlow, Jr. - Fig. 7. Figurine, Jadeite, 11 cm. high. Photograph courtesy of The Dumbarton Oaks Collections, Washington.

Two of the celts behind the plain figurines in the La Venta Offering 4 scene comprise a single figure with knuckleduster and torch (Cervantes 1969: Fig. 11).

In addition to the figures on celts that are holding the torch and knuckleduster, there are celts which shown the knuckleduster, not held, but located somewhere near the head as part of what seems to be a glyph cluster. (Joralemon 1971: Cat. 33), indicating that, while the knuckleduster undoubtedly existed as a real object (although one has never been found), it also had a symbolic meaning.



Fig. 8. Stela 2, La Venta (reconstruction drawing). After Heizer 1967.

A small jade celt from Mound A-2, La Venta, with a pair of knuckledusters where the mouth would be, implies a glyphic use (Fig. 9). Although this piece suggests a head and face, it was probably not intended to represent any particular person or deity or creature. I have an idea that what sometimes look like head or face representations in Olmec art are essentially glyphic. The head shape here is an abstract field in which to use symbols, not only the knuckledusters, but the oblong forms above them, the particular kind of eye, and the four elements above with a modest "miner's lamp."

One frequent motif, particularly associated with La Venta, consists of a rectangle with two circles on either side (in the case of the La Venta pavement and one La Venta celt, "downturned E's" replace the circles). This motif cluster (Fig. 9) is generally described as a stylized jaguar face, but I think that this is a glyph, which may possibly be a place glyph or lineage symbol for La Venta (as well as one can tell from the condition of La Venta Stela 2, this motif is enclosed in the headdress of the major figure), possibly deriving from the physical position of the site of La Venta in the universe. Combinations



Fig. 9. Designs on three celts from La Venta. After Drucker 1952.

of four elements are frequent in Olmec art. Four cleft elements appear on the brow of a number of faces, or around heads or on bodies. Other groups of four elements also appear. We know that in later Mesoamerican cultures, four is an important number, based on the notion of the four world directions. Joyce Marcus (1973) has made a case for a quadripartite political structure for the Maya, with four regional capitals, a practical equivalent of the abstract concept of the four world directions. The quadripartite view of the world is one of the strongest and most widespread themes in Mesoamerica, and I think we can with justification apply it, at least tentatively, to the Olmec⁵.

If the four circles represent the four world directions, then perhaps the central rectangle represents La Venta itself with its long rectangular plaza. The circles may derive from the markings of the jaguar, and one might think of the jaguar of the east, the jaguar of the west, etc.

This motif most frequently appears within a cleft element. It has been suggested that the cleft element, ubiquitous in Olmec art, derives from the furrow of the jaguar's head (Drucker 1952: 178) or the fontanelle of a newborn human infant (Coe 1965: 752) or an astronomical diagram (Hatch 1971: 15). It is quite possible that the symbol refers to all these things, no matter what its derivation. The jaguar-head association may be strongest, for the cleft element frequently encloses the face of a were-jaguar, as on the axe-babies. But it often appears with other infixes or attachments, or alone. It is certainly a sign of importance and may represent divinity and/or power of the jaguar and/or the Olmec.

An incised celt from Offering 2, La Venta, points out the Olmec ability to synthesize the motifs of their world (Fig. 10). An anthropomorphic body is apparently seated cross-legged.



Fig. 10. Design on a celt from Offering 2, La Venta. After Drucker et al. 1959.

The hands are shown in front. Incising indicates a belt, central ornament, and loincloth apron. The head area is shown in profile. I believe that the two bars just outside the head, in the proper position for a cleft, derive from the end-view of a cleft (which I suspect, had a different meaning from the head-on view). A "miner's lamp" is shown at the other side, both in profile and frontally, again possibly indicating variant meanings. One of the versions of the "flame brow" that appears on some of the were-jaguar monuments and axe-babies is shown behind the "miner's lamp". There is a bird beak (bird attributes are frequent in Olmec art) and a line that may be a mouth. But this oddly shaped head area is taken up principally by a half-view of the four-circles-and-rectangle motif. Although the drawing on this celts has naturalistic antecedents, the elements are

used glyphically: the cross-legged pose, the indications of a certain kind of dress, and the still-more-abstract elements around the head area. It is certainly not intended to represent a person. I don't believe it is a deity. It is, rather, an expression of a concept.

In Olmec art, the use of motifs is complex, cryptic, interchangeable, and multi-leveled. Realistic figures hold supernatural "babies"; real people wear unreal headdresses; portrait faces have abstract incising; elements exist both as objects and symbols; there are heads that are clearly portrait heads that are something like glyphs, although they do not seem to have such fixed meanings as Maya glyphs, but contain interchangeable elements.

I have done more interpretative speculation in this paper than I really believe should be done at this stage. The approach should be more clinical. When I had almost finished this paper, new studies came to my attention, Beatriz de la Fuente's "Escultura Monumental Olmeca" and C. William Clewlow's dissertation "A Stylistic and Chronological Study of Olmec Monumental Sculpture". These works provide basic and necessary data for the kind of study at the beginning of this paper. Similar comprehensive descriptive data should now be compiled for the portable objects.

FOOTNOTES

1. Marshall Saville (1929:296) suggested that the "votive axes" were evidence of the belief in "the heavenly origin of celts in connection with thunder and lightning".
2. This rope-like St. Andrew's cross appears, apparently as a glyphic element, incised on a celt from La Venta Offering 2 (Drucker et al. 1959: Fig. 35d).
3. Clewlow (n.d.: 191) notes that "it is interesting that so few severed heads which have been recovered can be matched with certainly to any of the bodies. At least we know from this that heads and bodies were probably not disposed of after mutilation in the same area of the site either at La Venta or at San Lorenzo".
4. Laguna de los Cerros Monument 13 has a similar motif on its side; the front is missing, but Clewlow (n.d.: 221) notes that the incising on the back "recalls the back of colossal head La Venta 4", indicating that it, too, probably had a face in front. Hands would be a much more likely association for the head than would a "paw-wing".
5. The figures with "babies" on the sides of La Venta Altar 5 may represent such a notion.

BIBLIOGRAPHY

- Beltrán, Alberto: 1965 "Reportaje gráfico del hallazgo de Las Limas". 'Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia', no. 21, pp. 9-16. México.
- Benson, Elizabeth P.: 1971 "An Olmec Figure at Dumbarton Oaks". 'Studies in Pre-Columbian art and Archaeology', no. 8, Dumbarton Oaks, Washington.
- Bernal, Ignacio: 1967 "Museo Nacional de Antropología de México, Arqueología". Aguilar, México.
- 1968 "Ancient Mexico in Colour". (Photographs by Irmgard Groth). McGraw-Hill, New York.
- 1969 "The Olmec World". (Translated by Doris Heyden and Fernando Horcasitas). University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Cervantes, Ma. Antonieta: 1969 "Dos elementos de uso ritual en el arte olmeca". 'Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia', 1967-1968, séptima época, tomo I, pp. 37-51. México.

Clellow, C. William, JR., R.A. Cowan, J.F. O'Connell, and C. Benemann: 1967 "Colossal Heads of the Olmec Culture". 'Contributions of the University of California Archaeological Research Facility', no. 4 Berkeley.

-----, and Christopher R. Conson: 1968 Appendix II: New Stone Monuments from La Venta, 1968. 'Contributions of the University of California Archaeological Research Facility', no. 5, pp. 171-182. Berkeley.

-----: 1970 "A Comparison of Two Unusual Olmec Monuments". 'Contributions of the University of California Archaeological Research Facility', no. 8, pp. 35-40. Berkeley.

-----: n.d. "A Stylistic and Chronological Study of Olmec Monumental Sculpture". Unpublished doctoral dissertation, University of California, Berkeley.

Coe, Michael D.: 1965 "The Olmec Style and its Distribution". In 'Handbook of Middle American Indians', vol. 3, pp. 739-775. University of Texas Press, Austin.

-----: 1967 "La segunda temporada en San Lorenzo Tenochtitlan", Veracruz. 'Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia', no. 28, pp. 1-10. México.

-----: 1968 "America's First Civilization". American Heritage Publishing Co., Inc., and the Smithsonian Institution, New York and Washington.

-----: 1968b "San Lorenzo and the Olmec Civilization". In 'Dumbarton Oaks Conference on the Olmec', pp. 41-78. Washington.

-----: 1972 "Olmec Jaguars and Olmec Kings". In 'The Cult of the Feline: A Conference in Pre-Columbian Iconography', pp. 1-18. Dumbarton Oaks, Washington.

Covarrubias, Miguel: 1946 "Mexico South, The Isthmus of Tehuantepec". Alfred A. Knopf, New York.

-----: 1957 "Indian Art of Mexico and Central America". Alfred A. Knopf, New York.

De la Fuente, Beatriz: 1973 "Escultura monumental olmeca, Catálogo". Instituto de Investigaciones Estéticas, 'Cuadernos de historia del arte', 1. Universidad Nacional Autónoma de México.

Drucker, Philip: 1952 "La Venta, Tabasco: A Study of Olmec Ceramics and Art". 'Bureau of American Ethnology, Bulletin' 153. Smithsonian Institution, Washington.

-----, R.F. Heizer, and R.J. Squier: 1959 "Excavations at La Venta, Tabasco, 1955". 'Bureau of American Ethnology, Bulletin' 170. Smithsonian Institution, Washington.

Grove, David C.: 1973 "Olmec Altars and Myths". 'Archaeology', vol. 26, no. 2, pp. 128-135. New York.

Hatch, Marion Popenoe: 1971 "An Hypothesis on Olmec Astronomy, with Special Reference to the La Venta Site". 'Contributions of the University of California Archaeological Research Facility', no. 13, pp. 1-64. Berkeley.

Heizer, Robert F.: 1962 "The Possible Sociopolitical Structure of the La Venta Olmecs". In 'Aktendes 34. Internationalen Amerikanistenkongresses', Vienna 1960, pp. 310-317. Horn-Vienna.

-----: 1967 "Analysis of Two Low Relief Sculptures from La Venta". 'Contributions of the University of California Archaeological Research Facility', no. 3, pp. 25-55. Berkeley.

-----: 1968 "New Observations on La Venta". In 'Dumbarton Oaks Conference on the Olmec', pp. 9-40. Washington.

-----, P. Drucker, and J.A. Graham: 1968 "Investigaciones de 1967 y 1968 en La Venta". 'Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia', no. 33, pp. 21-28. México.

Joralemon, Peter David: 1971 "A Study of Olmec Iconography". 'Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology', no. 7. Dumbarton Oaks, Washington.

Kubler, George: 1962 "The Art and Architecture of Ancient America". Penguin Books, Baltimore.

Lathrap, Donald W.: n.d. "Complex Iconographic Features Shared by Olmec and Chavín and Some Speculations on Their Possible Significance". Paper read July 31, 1971, at the 'Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano', Salinas, Ecuador.

Marcus, Joyce: 1973 "Territorial Organization of the Lowland Classic Maya". 'Science', vol. 180, pp. 911-916. American Association for the Advancement of Science, Washington.

Medellín Zenil, Alfonso: 1960 "Monolitos inéditos olmecas". 'La Palabra y el Hombre', no. 16, pp. 75-97. Universidad de Veracruz, Jalapa.

-----: 1963 "Monolito de Misantla", Ver. 'Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia', no. 11, pp. 8-10. México.

-----: 1965 "La escultura de las Limas". 'Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia', no. 21, pp. 5-8, México.

-----: 1968 "El dios jaguar de San Martín". 'Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia', no. 33, pp. 9-16. México.

-----: 1971 "Monolitos olmecas y otros en el Museo de la Universidad Veracruzana". 'Union Académique Internationale, Corpus Antiquitatum Americanensium', vol. V. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Piña Chan, Roman, and Luis Covarrubias: 1964 "El Pueblo del Jaguar". Museo Nacional de Antropología México.

Saville, Marshall H.: 1929 "Votive Axes from Ancient México", parts 1 and 2. 'Indian Notes', vol. 6, pp. 266-299, 335-342. Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York.

Stirling, Matthew: 1940 "Great Stone Faces of the Mexican Jungle". 'National Geographic Magazine', vol. LXXVIII, pp. 309-334. National Geographic Society, Washington.

-----: 1943 "Stone Monuments of Southern Mexico". 'Bureau of American Ethnology, Bulletin' 138. Smithsonian Institution, Washington.

-----: 1955 "Stone Monuments of the Río Chiquito", Veracruz, México. 'Bureau of American Ethnology, Bulletin' 157. Smithsonian Institution, Washington.

-----: 1961 "The Olmecs, Artists in Jade". In 'Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology' (S.K. Lothrop, editor), pp. 43-59. Harvard University Press, Cambridge.

-----: 1965 "Monumental Sculpture of Southern Veracruz and Tabasco". In 'Handbook of Middle American Indians', vol. 3, pp. 716-738. University of Texas Press, Austin.

Thompson, J. Eric S.: 1950 "Maya Hieroglyphic Writing: Introduction". 'Carnegie Institution of Washington, Publication' 589. Washington.

Williams, Howel, and Robert F. Heizer: 1965 "Sources of Rocks Used in Olmec Monuments". 'Contributions of the University of California Archaeological Research Facility', no. 1, 1-39. Berkeley.

RELIGION, ARTE Y FUNCION EN LAS ESTATUAS DE ANTEPASADOS FANG

MARIA PAZ CABELLO CARRO. MADRID. ESPAÑA

Partiendo de la tesis que no se puede estudiar el arte en sí simplemente, sino utilizando una metodología antropológica, el presente estudio es un intento del uso de la etnología para realizar una investigación sobre la incidencia de los múltiples aspectos de la vida de la comunidad en el desarrollo de la obra artística.

Si estamos conformes con que la obra de arte no surge aisladamente, sino en el seno de una sociedad particular y para uso de esta sociedad, nunca habremos hecho un estudio completo de dicha obra si no investigamos en función de que ideología, creencias y costumbres ha sido concebida, si no la iluminamos desde los distintos ángulos que suponen la religión, estratificación social, ritual etc.

Para esta visión interrelacional del arte con la sociedad, he usado el método antropológico investigando en que principios religioso-cosmogónicos se basa el surgimiento de esta estatuaria, los ritos mágicos que implican, lo que supone un antepasado para el fang, completado por un estudio lingüístico.

Los Fang son una tribu africana de la familia lingüística Bantú que ocupan en el Africa Ecuatorial Occidental unos 180.000 km² del Gabón, Congo Brazaville, Guinea Ecuatorial y sur del Camerún. Reciben el nombre de Fang, Fag, Pangwe, Pahouin y Pámue.

Las estatuas de antepasados Fang pertenecen a la gran región estilística de "la selva ecuatorial occidental", que a su vez se subdivide en cientos de subestilos identificables con las diversas tribus.

La escultura es cilíndrica, conservando la forma del tronco o de la rama sobre la que ha sido tallada, sin adición de piezas, a no ser alguna decoración transitoria, con lo que resultan figuras de un solo bloque. El escultor, al tener que moverse en unos límites estrechos que le vienen dados por la forma cilíndrica de la madera, las innovaciones, tratamientos de diferentes problemas y recursos originales, los tiene que buscar dentro de estos límites fijados por la técnica tradicional de conservar la figura en un solo bloque.

Las estatuas más antiguas se reducían a una cabeza con un plato, por el que se unían al barril de huesos de antepasados. Más tarde las hicieron de medio cuerpo y luego de cuerpo entero "con un plato por la espalda, que se mete en los toneles de cráneos, de forma que las figuras parecen estar sentadas al borde" (Tessmann, 1913, pag. 117) Los dos primeros tipos son más raros, siendo del tercero las estudiadas que oscilan entre unos 28 cm. de alto las más pequeñas, hasta de medio metro.

La cabeza es la parte más importante, y su relación con el cuerpo es desproporcionada, ya que el canon oscila entre dos o tres veces la medida de la cabeza. Su importancia radica en que el espíritu o "fuerza vital" se identifica con ella. Formalmente se distinguen tres partes: la frente, convexa, que ocupa un tercio del rostro. La parte de los ojos y nariz, concavoconvexa, con ojos en relieve en forma de "grano de café" o bien una lámina de latón o vidrio. La última parte ocupa el tercer tercio de la cabeza y contiene la boca y el mentón, con la característica boca "hocicada" con dos hileras de dientes triangulares. Van cubiertas por un tocado, por lo general el casco guerrero, hoy en desuso.

Los rostros no representan, ni lo intentan, rasgos individuales. No son estatuas anecdóticas, evitan los rasgos concretos y se esfuerzan por crear una imagen-idea: el antepasado, ya que los africanos no buscan, por lo general, dar vida a una obra. La obra sirve para contener la vida ya existente.

El cuello y tronco, erguidos, son en realidad, el palo de las antiguas estatuillas al que se han añadido los brazos y piernas. Ambos son musculosos, doblandose en ángulos, con una simetría total entre las partes derecha e izquierda. Las figuras se unen a los barriles de huesos por un palo que sale de las nalgas a manera de rabo. Es de destacar la importancia del sexo y la función decorativa del ombligo.

Dos de las esculturas estudiadas tienen una especie de peana labrada donde encaja el palo. Dentro de ellas hay un hueso que alberga objetos diversos, que debe ser el "biang" o "medicina", aunque me ha sido imposible averiguar que tipo.

La función que las estatuas desempeñan en la sociedad está tan ligada a la religión y ritos fang, que no cabe una comprensión de ellas sin haber visto antes unos cuantos puntos fundamentales.

La religión Fang es animista: dota de vida a todo lo que le rodea. El individuo en sí carece de valor, la comunidad le da seguridad, pues el individuo sólo existe en función de la comunidad que son los habitantes del poblado y los antepasados que están presentes de una forma real ya que su "principio dinámico" reside en los huesos y las estatuas. Y aquí entramos de lleno en la esencia del animismo Fang, que impregna su vida y su arte, dando un principio de vida a personas animales y cosas.

Hay que distinguir dos principios vitales en los seres: uno, el "principio vital" que parece no pasar más allá del mundo sensible y suceptible a transmigraciones, y el otro, el "principio" o "espíritu dinámico" que se libera con la muerte del ser y es el receptor de su personalidad individual. La muerte ocurre cuando otro "espíritu dinámico" más poderoso vence al primero arrebatándole su "principio vital". Entonces, el "espíritu dinámico" sin su envoltura carnal, adquiere independencia y poder y va a aumentar el

número de fuerzas sobrenaturales que intervienen en la vida de los hombres, y a los que los vivos han de conjurar en su beneficio. El "espíritu dinámico" de los antepasados que se destacaron en vida, hace uso de sus poderes bien en una forma favorable a sus descendientes, o vengándose de los vivos, lo que lleva al Fang a rendirles culto, solicitando sus favores e intersección ante las fuerzas sobrenaturales de la naturaleza, y a producir un arte en función del culto.

Para la cosmogonía pámue, el alma, "espíritu dinámico" o "nsisim" es lo más importante. El cuerpo o "nyol" está animado por el principio vital de naturaleza análoga a los que vivifican los objetos de su contorno "biang". A la muerte, del "nsim" pervive bajo la forma de "nkon", ligada a lo que ha perdurado del cuerpo: los huesos, sobre todo el cráneo, que es conservado cuidadosamente por el más cualificado de la tribu. Estos "nkon" viven en un plano distinto del de las fuerzas vivificadoras: el plano de los "bekon" (plural de "nkon") o antepasados, pudiendo, sin embargo, actuar sobre alguna potencia personificadora, llegando incluso a identificarse con alguna, ligándola a su voluntad. Estos "bekon" o antepasados tienen como habitáculo sus huesos. Sin embargo, le construyen otro: la estatua que los encarna, objeto más manejable que los huesos durante los rituales, y menos sagrados que los cráneos.

Para comprender y adentrarnos mejor en el sentido mágico-ritual de las estatuillas, tendríamos que detenernos rápidamente en la compleja idea de "biang", que suele a veces confundirse con las estatuas mismas, por el hecho de tener "biang" (incluso las llaman "biang").

El "biang" es una "medicina" de gran poder, que reside especialmente en las calaveras de antepasados y que se usa para poder actuar sobre ellos. El mundo invisible que determina la vida de los individuos, se puede influenciar por una técnica: "biang", con la que se consigue protección, se interviene en las fuerzas de la naturaleza, pudiéndolas dominar. Es un rito mágico que, en líneas generales se basa en la creencia de que las cosas impregnan con su sola presencia todo lo que se pone en contacto con ellas. Así, las vestiduras de un hombre son como la prolongación de su persona, y por tanto están vivificadas por el mismo principio humano. Y si se actúa adecuadamente sobre parte o partes de una persona o animal, como vestidos, pelo etc, se le puede dominar, ya que actuando sobre una parte y sometiéndola, pueden conseguirse los mismos resultados con el todo: actuando sobre el cráneo de un muerto prestigioso mediante un conjuro adecuado, su alma errante se verá precisada a auxiliar al manipulador según sus deseos. En este caso el "biang" es lo que hace que el hombre pueda conseguir la fuerza y el poder suficientes que reside en los restos de los antepasados, estando las estatuillas estudiadas en posesión de cierta cantidad de este "biang".

Como vemos, y es importante, al "biang" le hace falta un soporte material desde cual actúa su fuerza, siendo en el caso que nos preocupa los huesos de antepasados y las estatuas el soporte de la fuerza mágica del "biang", y será el manejo de huesos y estatuas la base sobre la que se levantan los ritos de antepasados, la bella estatuaria mágico-funeraria y su función en la vida de la comunidad.

El individuo Fang se siente en íntima ligazón con la cadena de sus antepasados; el grupo de los vivos no es más que un eslabón en la cadena que arranca de su mítico fundador, y si viven es gracias a la protección de sus "bekon" (antepasados), ya que actúan directamente

sobre los vivos. Pero ellos dependen a su vez de sus descendientes, pues siguen "viviendo" gracias a las ofrendas e invocaciones, pues de no ser atendidos e invocados se pierden, indiferenciados, en las sombras, vengándose antes. Prestan ayuda y a cambio exigen ofrendas y sacrificios. Según se les trate, así se portan ellos, y si se les enoja son de temer, pues sus venganzas pueden ocasionar graves perjuicios.

El culto es colectivo y familiar; se guardan los huesos, cráneos sobre todo, en unos barrilitos. Encima se coloca la estatuilla que representa, no a un antepasado en particular, sino a los antepasados en general, siendo una sola estatuilla la sede de varios de ellos.

Por último deberíamos estudiar algo respecto a la nomenclatura de las estatuillas, que nos proporcionará una idea bastante aproximada de su importancia y significación.

Reciben varios nombres: "moambiáng" = "pequeña medicina" o relicario; "biere" que significa cráneo, aunque algunos autores denominan así a las estatuillas. También se las conoce como "biáng" simplemente, "ngum-malam", "biáng-malam" o "malam" solamente. Al no haber podido determinar el significado exacto de "malam", la conclusión a que he llegado puede ser errónea, pero parece aceptable considerarlo un término abstracto (en los diccionarios es confundido con "biáng" y "biere") de múltiples aplicaciones, sin ser una denominación concreta para la estatua de antepasados, al poder significar bastantes cosas más.

Así, de acuerdo con la mayor parte de los documentos recogidos, y los datos proporcionados por un informante Fang, así como con lo que he estudiado de la lengua, he obtenido la conclusión de que la estatua de antepasados no tiene un nombre concreto, referido a ella única y especialmente, mientras que sí lo tienen, y bien definido, la caja de cráneos y los cráneos mismos ("nse'c" o "nse'c biere" = caja o caja de cráneos, y "biere" = cráneo). Esto puede ser muy significativo, ya que la caja de cráneos y la estatua forman una unidad y la figura, según creo, no tiene importancia si se la aísla de los restos mortales de los antepasados. Sólo existen en tanto en cuanto existen los huesos, ya que éstos, y no la estatua, son el objeto próximo del culto.

Vemos entonces que las estatuillas habrían surgido, no como una necesidad perentoria del culto, sino como un apéndice de él, para expresar de una manera visible el contenido, el significado y el simbolismo de los antepasados.

En definitiva, las estatuillas de antepasados Fang han surgido de las ideas animistas que del mundo tiene este pueblo. El espíritu dinámico de un muerto prestigioso, al morir, pervive ligado a sus restos óseos, por medio de los cuales es posible actuar sobre el difunto y que éste haga uso de sus poderes. Las estatuas están animadas por las mismas propiedades mágico-animistas que los huesos, pero siempre con un poder menor. Las estatuas no tienen importancia por sí mismas, sino en tanto en cuanto representan a los antepasados, cuyos huesos guardan, y son más fácilmente utilizables en los ritos, que los cráneos. Por tanto, su existencia no es necesidad imprescindible sino muestra de riqueza cultural.

FORMA Y CONTENIDO DE LA DECORACION PICTORICA DE VASIJAS DEL CLASICO TARDIO MAYA (600-900 D.C.)

MARTA FONCERRADA DE MOLINA. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS. MEXICO

La decoración pictórica de vasijas mayas del período clásico esta compuesta por un número variable de motivos naturalistas y simbólicos que aparecen representados como formas aisladas o integrados en escenas que podemos calificar como narraciones de eventos míticos o de acontecimientos de la vida social, política o religiosa de los antiguos mayas.

La amplia variedad de motivos y temas que caracteriza la decoración en vasijas de barro permite afirmar que esta manifestación del espíritu artístico maya posee características formales e iconográficas que deben tomarse en consideración por los estudios orientados hacia la comprensión y valoración del legado cultural maya.

En esta ponencia me interesa referirme a la pintura de pequeño formato en vasijas de barro como el medio artístico que utilizó la clase comerciante maya para dejar constancia de sí misma y de su posición relevante en la sociedad maya. Deseo proponer como hipótesis la secularización de una parte importante de las representaciones pictóricas porque considero que muchas de ellas no se refieren a mitos y leyendas sino que retratan al comerciante, lo registran frecuentemente en su doble personalidad de mercader y guerrero y aluden, por lo tanto, a hombres y situaciones mas cercanas al dinámico fluir de la vida cotidiana maya.

George Kubler, al presentar la clasificación de los grandes temas de la iconografía del período clásico maya, consideró que las formas literarias que le corresponden a la pintura o dibujo en cerámica son la mitología, la leyenda popular y los textos litúrgicos por la preeminencia que tienen en las representaciones pictóricas las imágenes rituales que hacen referencia a seres sobrenaturales y míticos; el género histórico, en términos generales, quedaría excluido en este tipo de expresión artística.

Además de los temas arriba señalados por Kubler a los que indudablemente pertenecen un número importante de diseños pictóricos en cerámica, considero que existe un grupo de composiciones que escapan a esta clasificación y forman parte del inventario icono-

gráfico maya que el distinguido investigador clasificó como representaciones dinásticas con contenido histórico. Los cuatro temas históricos que también manejó la pintura en cerámica son: audiencia con el gobernante, concilio de dignatarios, ritos penitenciales y ceremonias funerarias a los que yo añadiría, las escenas procesionales con posibles implicaciones de homenaje, tributo o transacción comercial y las de festividad religiosa.

Antes de entrar de lleno en el tema que me concierne quisiera referirme brevemente a algunos aspectos de la organización social maya del período clásico y a las características que en esa época tuvo el comercio interno y el extraterritorial. Se han propuesto hipótesis muy interesantes basadas en datos proporcionados por la investigación etnológica que califican a la sociedad de los antiguos mayas como democrática de acuerdo con un sistema rotativo de cargos político religiosos. Sin embargo, la evidencia monumental y las fuentes documentales registran claramente a una sociedad altamente estratificada y clasista.

La opinión que prevalece actualmente entre los investigadores es la que juzga a la comunidad maya como un organismo dividido en estratos claramente diferenciados y caracterizados por diferentes sistemas de división de trabajo; esto señala la existencia de grupos dedicados a las tareas administrativas y de culto religioso y otros que realizan el trabajo artesanal, integran el contingente bélico de las ciudades, proporcionan la mano de obra en las construcciones de monumentos, sirven a la alta jerarquía, cultivan la tierra, explotan los recursos naturales, terrestres y acuáticos.

Por encima de los grupos de trabajo arriba mencionados estuvo la más alta jerarquía, representada por una minoría de dignatarios en el orden político, militar y religioso cuyos cargos posiblemente fueron hereditarios y en la que estuvo comprendido el conjunto de hombres sabios depositarios de la tradición cultural maya quienes a través de los siglos sistematizaron el pensamiento religioso y ordenaron la vida activa de la comunidad bajo un elaborado sistema de profecías y augurios que, fundamentados en amplios conocimientos astronómicos y matemáticos, fué aplicado a la interpretación del cíclico transcurrir del tiempo para así, integrar la variada trayectoria del acaecer humano al complejo engranaje cósmico.

En los otros estratos sociales se realizaban, sin duda, un sinnúmero de actividades que matizaron e hicieron más flexible la rigidez monolítica que caracteriza a una sociedad clasista. Entre los mayas debió existir una movilidad importante que relacionó entre sí las vidas y actividades de hombres de distintos niveles ocupacionales.

La actividad comercial intervino como un factor activo en la movilidad social ya que el intercambio de productos en gran escala y abarcando grandes distancias debió estar manejado por hombres cuyo status los mantuvo estrechamente ligados con la alta jerarquía pero cuya actividad necesariamente los ponía en contacto directo con otros estratos sociales relacionados con la producción de materias primas: algodón, cacao, sal, pederual, obsidiana, jade, plumas, etc. y con otros dedicados a la manufactura de objetos de muy diversa índole: cerámica ceremonial, herramientas, utensilios, textiles, joyas, insignias y, en general, todo aquello relacionado con las prendas que integraron el complicado atavío ceremonial de los dignatarios.

¿Cómo explicar la aparición del comerciante en las imágenes de la cerámica policroma?

La escultura fue el arte oficial de la sociedad maya del período clásico; fue el escultor el encargado de anotar en escritura glífica los hechos más sobresalientes de la vida de los gobernantes (nacimiento, ascensión al poder, matrimonio, alianzas, victorias y muerte), la caracterización emblemática de las imágenes de autoridad civil y religiosa y el registro monumental de triunfos y conquistas (escenas de cautivos).

Es evidente que desde los albores del arte maya, existió como patrón cultural el deseo imprescindible de dejar constancia del paso del hombre por el mundo; de registrar su dignidad como sacerdote, su prestigio como gobernante, su poder como estadista, su arrogancia como conquistador. Tras de los dignatarios en la escala social estuvieron los comerciantes y una eficaz organización administrativa: clase poderosa, indudablemente rica, con un marco de actividades variado y con una posición clave para mantener en equilibrio la estabilidad económica de las ciudades, sabía que el relieve escultórico estaba monopolizado por la más alta jerarquía de la sociedad maya por lo que buscó en otra expresión artística la manera de crear un registro documental de la dignidad del oficio. El supuesto de esta afirmación es el carácter claramente distintivo, desde el punto de vista plástico e iconográfico, que tiene esta pintura en relación con las imágenes escultóricas.

Ya en otra ocasión, al referirme a la tendencia realista que caracteriza a algunas de las representaciones pictóricas en vasijas señalé la posibilidad de que se tratara de pintura mandada a hacer o encargada por miembros de la sociedad maya que no hubiesen pertenecido necesariamente a la más alta jerarquía. Ahora pienso que efectivamente se trata de imágenes de otra clase social: la de los comerciantes.

Por otra parte además de lo que a mi juicio es característico de la sociedad maya, según lo expuesto en párrafos anteriores, es importante recordar que la tendencia realista en que la pintura de vasijas, singulariza a un tipo importante de piezas procedentes de la región de Chixoy en los Altos de Guatemala en sitios como Chamá, Nebaj, Ratinlinxul, Chipoc, etc., en los que no se desarrolló un arte monumental importante, probablemente porque se trataba de comunidades establecidas en pequeñas ciudades posibles enclaves de comerciantes—sin grandes preocupaciones de dominio y expansión, con una organización social poco estratificada—, que liberó al artista del compromiso de crear un arte destinado a satisfacer los requerimientos de la alta jerarquía social, como es evidente que ocurría entre los artistas dedicados a esculpir estelas, altares, lápidas y dinteles en los grandes centros urbanos del período clásico.

Entre los mayas las vasijas policromas aparecen frecuentemente como parte de las ofrendas en tumbas, de ahí que, en términos generales, se le haya considerado como cerámica ceremonial integrada a los ritos funerarios. Sin embargo, el hecho de que se hayan localizado restos de vasijas pintadas en basureros, indica que su uso no fué exclusivamente ritual sino también profano, como lo atestiguan las mismas representaciones de encuentro y diálogo en numerosas escenas pictóricas. Una cantidad considerable de fragmentos decorados con figura humana procedentes de Uaxactun y otros sitios mayas no provienen de tumbas.

Un dato interesante es anotar que en varias escenas pictóricas, aparecen dibujados vasos, cajetes, ollas y platos de color liso o con decoración abstracto geométrica, semejantes a la de piezas reales. Esto pudiera sugerir que la cerámica decorada con escenas narra-

tivas en las que predomina la figura humana pudo no estar incluida entre los objetos utilizados para la celebración de festividades de carácter ritual.

Muchas piezas de cerámica polícroma, encontradas en cámaras, tumbas y escondrijos en los monumentos de los centros ceremoniales, lograron preservarse intactas o casi intactas; esto posiblemente indica, cuando se trata de entierros de personajes, que las vasijas decoradas con escenas formaron parte del menaje de casa, de los enseres del difunto y que fueron apreciadas y conservadas por razones difíciles de apreciar y además por su valor estético e incluidas en la ofrenda funeraria, como objetos personales significativos.

Entre las costumbres de los mayas de Yucatán en el siglo XVI, Fray Diego de Landa refiere lo siguiente: que en las fiestas de los señores y gente principal, obliga a cada uno de los invitados una ave asada, pan y bebida de cacao en abundancia y al fin del convite suelen dar a cada uno una manta para cubrirse y un banquillo y el vaso mas galano que pueden... Esto indica una costumbre maya que tentativamente remontamos hasta el período clásico, que muestra a los vasos utilizados como signo de hospitalidad y amistad en festividades de carácter mundano.

Los numerosos fragmentos de cerámica polícroma encontrada en basureros en muy diversos sitios mayas, permiten suponer que se trata de objetos que cumplieron alguna función práctica; ponen de relieve la fragilidad del material y sugieren la manufactura de un volumen considerable de vasijas destinadas a diversos usos.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente considero que vasijas con el tipo de decoración figurativa a la que he hecho ya referencia fueron accesibles a un grupo social que, trasladando a los mayas clásicos términos empleados para calificar un estrato social en la cultura occidental, podríamos designar como la alta burguesía y que los temas de audiencia, concilio, homenaje, transacción y festividad posiblemente se refieren a escenas reales de la vida de hombres que en alguna forma tuvieron un status social semejante.

Me parece pertinente citar nuevamente a Landa quien al referirse a las funciones que realizaban los delegados oficiales de los señores y gran sacerdote en Mayapan: los Caluac dice lo siguiente: "... y que este mayordomo tenía cuenta de los pueblos y de quienes los regían y que a ellos se enviaba aviso de lo que era menester en casa del señor, como aves, maíz, miel, sal, pesca, caza, ropas y otras cosas, y que el Caluac acudía siempre a las casas del señor y veía lo que era menester en ella y la proveía luego, porque su casa era como oficina de su señor". Si bien es cierto que las referencias de Landa conciernen a un período tardío de la historia maya, me parece que, dada la compleja estructura social y administrativa que debió caracterizar a las grandes ciudades del período clásico, bien pudieron, desde entonces existir cargos como el del Caluac de Mayapán y que este tipo de actividad hubiesen sido capaces de realizarlo, precisamente, comerciantes de alto rango.

Las vasijas decoradas con escenas pictóricas no necesariamente pertenecieron al arte oficial maya (pintura mural y escultura monumental) ni tampoco pueden considerarse estrictamente incluidas en el arte popular, sino que pertenecen a una categoría intermedia que tuvo normas estilísticas propias; su relación con el arte oficial se hace evidente en la

voluntad de los pintores por asociar la figura humana con textos jeroglíficos y en el deseo expreso por crear fórmulas plásticas fijas que colocaron a las figuras humanas en escenas que abstraían del mundo de los seres vivos y de los eventos reales patrones compositivos y expresivos perfectamente establecidos, diferentes a los de la escultura monumental y la pintura mural que se repitieron, con ligeras variantes, en un sinnúmero de escenas pictóricas.

Calificar, por otra parte, a las representaciones como arte popular, se explica porque en ellos se advierte mayor variedad de posturas, actitudes y rasgos fisonómicos que en el arte oficial y se observa a las figuras humanas moverse, en ocasiones, en un ambiente escénico más profano e íntimo que el espacio abstracto que envuelve a las imágenes en el relieve escultórico.

La pintura mural, por otra parte, participa en mayor grado que la escultura monumental del carácter descriptivo y narrativo y del espíritu mundano que caracteriza a un número importante de diseños en vasijas. Es más, el clasificar a la pintura mural maya dentro del arte oficial se justifica principalmente porque ésta ocupó amplias superficies arquitectónicas y porque en ella varios de los temas pictóricos están relacionados con eventos de carácter comunitario en contraste con los registros un tanto personalistas que yo observo en la pintura de vasijas.

¿Cómo podemos intentar la caracterización iconográfica del comerciante en el área maya? Para ello, tomo de Eric Thompson algunas conclusiones y comentarios que a este respecto hace en su estudio sobre los dioses del comercio en Mesoamérica y en el libro sobre la historia y religión maya en los que no hay una discusión explícita en relación con las imágenes pictóricas en vasijas pero cuyas ideas, indudablemente, han sugerido varias de mis proposiciones.

Entre los elementos que identifican a los personajes representados en la pintura de cerámica como pertenecientes al gremio de comerciantes, pueden citarse los siguientes: pintura negra, facial y corporal, labio prominente, boca señalada por un color distinto al del resto de la cara que la acentúa y la vuelve un tanto negroide; nariz larga; tocados en forma de gorro alto y sombreros de paja o tela que se ciñen a la cabeza; adornos de flores y aves en la cabeza; el abanico y la lanza como objetos emblemáticos; el perro con manchas en el lomo, sacrificado en el mes muan por los propietarios de plantaciones de cacao al dios de los comerciantes; Ek Chuah y el coyote como animal mítico asociado al comercio y a la actividad artesanal; las representaciones de canastas y vasijas conteniendo diferentes materiales y objetos, las mantas, plumas y bultos de mercadería asociados a los personajes.

Respecto a los patrones compositivos utilizados por los pintores de vasijas considero que varios de estos son equivalentes de situaciones reales, y parecen corresponder a la vida de personajes de menos rango jerárquico que el de la elite político-religiosa que gobernaba las ciudades mayas. Los textos jeroglíficos que aparecen asociados a las imágenes pictóricas no han sido aún descifradas en su totalidad; no es aventurado sin embargo, pensar que varios de estos símbolos glíficos se refieren a lugares, nombres, títulos y actividades en relación con los personajes representados.

Los patrones compositivos más característicos de la decoración pictórica son los siguientes:

- 1) La misma figura dispuesta simétricamente en el espacio pictórico, se repite dos o cuatro veces. Los intervalos de espacio entre las figuras pueden o no estar ocupados por bandas de glifos y otros símbolos.
- 2) Dos o más figuras aisladas, distintas pero relacionadas temáticamente entre sí, distribuidas simétricamente o casi en la superficie convexa de la vasija. Como en el caso anterior, el espacio entre las figuras principales puede tener bandas de glifos y otros elementos.
- 3) Un grupo de figuras en secuencia procesional en la misma dirección, no necesariamente convergiendo en un punto focal.
- 4) Dos grupos de figuras, ambas en secuencia procesional, uno y otro en direcciones opuestas y convergiendo en un punto focal, generalmente la figura principal de la escena. Los dos grupos pueden o no estar organizados simétricamente en relación al punto focal.
- 5) Dos o más figuras en aparente diálogo, en una escena cerrada. La misma escena u otra similar se repite en el espacio pictórico restante. La interrelación de las figuras en cada escena forma un esquema cerrado, a manera de paréntesis.
- 6) Dos grupos independientes de figuras que no convergen en un punto focal pero que forman parte de la misma escena.

En el agrupamiento de los elementos compositivos es donde se hace evidente la profunda interrelación que existe entre forma y contenido. El tema determina la organización plástica y ésta a su vez, aclara y enfatiza conceptos que están relacionados con las normas de vida de una comunidad.

Por ejemplo, para señalar la interdependencia entre forma y contenido en la pintura de pequeño formato que hemos venido considerando, basta mencionar a los patrones compositivos 4 y 5, arriba mencionados en los que el artista desarrolló un esquema cerrado, a manera de paréntesis. La relación de diálogo entre las figuras se hace claramente perceptible, gracias a la composición que establece un circuito cerrado que relaciona visualmente las imágenes entre sí y crea un testimonio visual caracterizado por este ambiente de comunicación que priva en numerosas escenas pictóricas. En muchas composiciones el espíritu de coloquio se acentúa por la postura de perfil de los interlocutores, la suave inclinación de los torsos y el sutil movimiento de las manos.

Las secuencias procesionales tan frecuentes en la pintura de vasijas, presentan a menudo imágenes representativas de personajes acompañados por su séquito de sirvientes y escenas que reflejan, posibles ofertas o exposición de mercancía. Es importante señalar que el atavío de los personajes en estas representaciones difiere notablemente del catalogado por Tatiana Proskouriakoff para la escultura monumental del período clásico, lo que justifica el que yo considere a las figuras humanas en vasijas representativas de una jerarquía social distinta de la de los personajes plasmados por el relieve escultórico.

Para concluir quisiera referirme muy brevemente al carácter expresivo que, a mi juicio, emana del tipo de pintura que he venido considerando. Se trata de una expresión artística que se centró en la representación del hombre inmerso en un mundo creado por el mismo,

relacionado únicamente con el ambiente natural a través del atavío (plantas y animales) y solo para designar o señalar rango y jerarquía social.

Este hombre aparece poseído de animación y energía vital en situaciones de diálogo y encuentro que significan la vida en la tierra, no la vida de los dioses ni tampoco el tenebroso camino del inframundo; pintura que es reflejo de la comunicación activa entre los seres humanos que debió formular en explícitas consignas y acuerdos las condiciones necesarias para que surgiera la estructura social que permitió la difusión e intercambio de ideas y de productos en la vasta extensión territorial que ocupó por siglos la cultura maya.

En el rico y complejo patrón mesoamericano de vasijas decoradas con pintura, la cerámica maya, indudablemente, representa un caso excepcional por la vitalidad humanista de su expresión artística, que se hace patente en la variedad de contextos narrativos cuyas imágenes están íntimamente relacionadas con las costumbres y creencias del hombre maya del período clásico.

En esta ponencia he intentado poner de relieve una categoría especial de composiciones cuyas imágenes, tal vez, reflejan aspectos de la vida maya que, en términos generales, el gran arte no se interesó por documentar.

BIBLIOGRAFIA

Adams, R.E.W: 1970 "Suggested Classic Period Occupational Specialization in the Southern Maya Lowlands", in 'Monographs and Papers in Maya Archaeology' Edited by William R. Bullard J. Papers of the Peabody Mus. of Arch. and Ethn. Harvard University, Vol. 61-Ca.

Borhegyi Stephan de F.: 1970 "The Development of Folk and Complex Cultures in the Southern Maya Area" in 'Ancient Mesoamerica' Selected Readings. John A Graham. Peek. Publ. Palo Alto Calif. Reprinted from 'American Antiquity'. Vol. 24, Nº 4, 1956.

Bullard J.R. William: 1972 "Settlement Pattern and Social Structure in the Southern Maya Lowlands During the Classic". Paper presented at the 35th 'Intern. Congr. of Americ. Mexico', August 1, 1962.

Coe, William: 1965 "Tikal. Handbook of an ancient Maya city". Univ. of. Pennsylvania.

Coe, Michael: 1972 "The Maya Book of the Dead". 'Discovery'.

Chapman C. Anne: 1957 "Port of Trade Enclaves in Aztec and Maya Civilization" in 'Trade and Market in The Early Empires'. Edited by Karl Polanyi, Conrad M. Arenberg and Harry W. Pearson. The Tree Press, Collier, Mac Millan, N.York.

Haviland A. William: 1970 "Maya Settlement Patterns: A Critical Review". Issued in 1966. Publ. 26. 'Middle American Research Institute. Tulane University'. New Orleans.

Greene, Merle Robertson: 1972 "Maya Sculpture of an Ancient Civilization". Leders, Streets Zeus, Berkeley, California.

Kubler, George: 1969 "Studies in Classic Maya Iconography". The Connecticut Academy of Arts and Science, New Have, Connecticut.

Proskouriakoff, Tatiana: 1950 "Classic Maya Sculpture". Publ. Carnegie Inst of Wash., Washington.

Rathje L. William: 1971 "The Origin and Development of Lowland Classic Maya Civilization". 'American Antiquity'. Vol. 36, nº 3, July.

Silva, Galdames Osvald: 1971 "Trade and the Concepts of Nuclear and Marginal Culture Areas in Mesoamerica". 'Cerámica de Cultura Maya et al'. Nº 7, Supplement, Depart. of Anthropology, Temple University, Philadelphia.

Thompson J. Eric: 1970 "Maya History and Religion". University of Oklahoma Press, Norman.
----- - ---- 1966 "Merchant Goods of Middle America". 'Summa Anthropologica', México.

Vogt 2, Evon: 1962 "Some Implications of Zinacantan Social Structure for the Study of the Ancient Maya". Paper presented at the '35th Interna. Congr. of Americ'. August, México.

Wiley R. Gordon: 1970 "The Structure of Ancient Maya Society, Evidence from the Southern Lowlands" in 'Ancient Mesoamerica'. Selected Reading. John A. Graham, Peek. Publ. Palo Alto Calif, Reprinted from 'American Anthropologist', 58, 1956.

Wiley R. Gordon: 1970 "Problems Concerning Prehistoric Settlement Patterns in the Maya Lowlands", in 'Ancient Mesoamerica' Selected Readings John A. Graham, Peek. Publ. Palo Alto, California, Reprinted from, Prehistoric Settlement Patterns in the New World - Copyright 1956.

ICONOGRAFIA DE LA ESCULTURA OLMECA MONUMENTAL

BEATRIZ DE LA FUENTE. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS. MEXICO

En una región de 18,000 Km. cuadrados, que comprende la parte sur del estado de Veracruz y el oriente del estado de Tabasco en la República Mexicana, tuvo asiento una cultura a la que Saville dio, en 1929, el nombre de "olmeca". Aquí se han encontrado las monumentales esculturas en que habré de ocuparme. La tierra es cálida, hendida por el peso y el empuje de las aguas; en su planicie sobresalen algunas partes de monte alto; la selva inextricable sólo se abre para dejar paso a los ríos, únicos caminos posibles; destaca el macizo montañoso de Los Tuxtlas, de donde proviene la mayor parte de las moles de basalto en que se labraron los monumentos. En esta región se han explorado las ruinas de las que fueron, acaso, "capitales olmecas" de La Venta, San Lorenzo, Laguna de los Cerros y Tres Zapotes; en ellas se ha encontrado la mayoría de las grandes esculturas que conocemos. De acuerdo con los datos proporcionados por el sistema de radiocarbono, podemos establecer como fechas límites, para el desarrollo de la cultura olmeca, 1250 y 600 a.J.C. Las esculturas que estudio fueron talladas, pues, durante ese periodo. Los datos rigurosamente arqueológicos son escasos, y poco permiten inferir en cuanto a la cultura y a los hombres que plasmaron en las esculturas monumentales su testimonio, el único testimonio de sí mismos y del sentido de su existencia. Como también carecemos de fuentes documentales que nos orienten acerca de lo que fué el mundo olmeca, el estudio de tales esculturas adquiere singular importancia; son ellas el solo punto de partida objetivo para acercarnos a sus ideas, sus relaciones con el mundo de la naturaleza y el mundo sobrenatural. Me interesa, en particular hacer algunas inferencias entorno a las orientaciones básicas de la cultura, y sobre los mitos e ideas que la ordenaron y le dieron sentido. No me ocuparé en deducciones que pueden referirse a la organización social o a los aspectos políticos y de conductas económicas, que son motivo de otros estudios. El mío se sitúa en el campo de la iconografía, ya que pretende la comprensión de los significados intrínsecos en las imágenes representadas por la escultura. El proceso iconográfico ocurre, como es bien sabido, en tres niveles hermenéuticos. El primero se refiere al agrupamiento y la seriación de formas reconocibles visualmente; el segundo trata de la comprensión del asunto figurado, que tiene que ver con la combinación de imágenes, historias o alegorías. A diferencia

de los estudios iconográficos en el arte occidental, en la escultura olmeca falta el auxilio de la tradición y la documentación escrita, y los temas deben ser leídos sin ayuda de fuentes. El tercer nivel anhela descubrir la estructura, la actitud básica de un pueblo, su credo religioso, sus ideas. Restrinjo mi encuesta a los dos últimos niveles, en torno a los cuales hago algunas reflexiones, dando por sentado que los olmecas no pudieron haberse sustraído a las circunstancias y a las raíces que dan a todas las culturas, actuales y remotas, un denominador común mínimo, que no es otro que la sintaxis fundamental del pensamiento y los sentimientos humanos.

La antropología estructuralista de Lévi-Strauss ha mostrado su importancia como marco de referencia para entender las expresiones del espíritu humano; los estudios de historia de las religiones de Mircea Eliade han contribuido a poner de manifiesto los símbolos y los mitos que son expresión del anhelo de significado y de permanencia del hombre; y quien ha señalado concretamente el camino para los estudios iconográficos en el mundo prehispánico, es George Kubler, en sus investigaciones sobre iconografía teotihuacana y maya. El método al cual me sujeto es el del estudio individualizado de las esculturas olmecas, cuya catalogación he elaborado recientemente bajo los auspicios del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

De entre las esculturas olmecas destacan tres grandes conjuntos de representaciones: las imágenes míticas, los seres sobrenaturales y las figuras humanas.

Me voy a referir en particular a cada uno de ellos y a los grupos temáticos que incorporan. He de señalar previamente que no son exclusivos; con frecuencia, aspectos característicos de las imágenes de un grupo aparecen en otro. Cosa semejante ocurre en los mitos expresados, que se funden y entremezclan. Es como si un sólo concepto básico fuera el apoyo de numerosas facetas de la imaginación. De aquí la evidencia de un estilo artístico que manifiesta el carácter totalitario de la cultura y es signo visible de su unidad.

Las imágenes de las esculturas olmecas oscilan entre dos maneras casi extremas de representación; unas se alejan del mundo de la percepción visual, son figuras fantásticas, imaginadas, que tienen semejanza con los rasgos de algún animal, muy particularmente con los del jaguar. Pero nunca se trata de imitar los elementos naturales; acaso en ellos inspirados, los escultores los recrearon y estilizaron a un punto en que nada comparten con el supuesto modelo real. Otras son las figuras con rasgos exclusivamente humanos. Entre ambos polos se aprecian variaciones del tema, de la unión de lo real y lo fantástico, de lo terrenal y lo sobrenatural. Evidentes formas híbridas y matizadas tienen un núcleo del que rara vez se apartan: el aspecto primordialmente humano.

"Las imágenes míticas". No es fácil distinguir los mitos en el campo del arte sacro figurativo; parece inclusive difícil asignarlos a una mitología organizada. Si los monumentos olmecas que muestran representaciones míticas pudieran ser interpretados con precisión, revelarían las fuentes mismas del pensamiento mesoamericano.

Los mitos tienen por objeto, como la ciencia, explicar el universo y proveer al hombre con medios para asegurarle su posesión material y espiritual; existen como realidades en la conciencia colectiva; narran eventos que ocurrieron en el tiempo de los orígenes; dicen cómo, a través de los hechos de seres sobrenaturales, una realidad cobró existencia. Los mitos explican la "Creación", relatan de qué modo algo comenzó a ser por

la irrupción de lo sagrado en lo terrenal. Ahora bien, en un intento de definir, en la plástica olmeca, los asuntos comunes a la mitología universal, encuentro que la imaginaria de la escultura no es narrativa, sino que expresa de manera compacta conceptos primordiales. Y, al hurgar entre esas formas sintéticas, veo imágenes que poco a poco se revelan en su mítica significación.

Son tres los grupos que forman el conjunto que he llamado de las imágenes míticas: el primero está constituido tan sólo por tres esculturas de importancia primera: el Monumento 1 de Tenochtitlan, el 20 de Laguna de los Cerros, y el 3 de Potrero Nuevo. Según se puede apreciar en lo que resta de tales esculturas, parecen figurar la unión sexual entre dos seres; se ha aceptado que en ella intervienen un jaguar y una mujer, los antepasados del grupo, de cuya unión resultó ese monstruo jaguar, figura en parte humana y en parte felina, que abunda en las representaciones olmecas. Un análisis cuidadoso revela que en las dos primeras esculturas mencionadas, los actores del supuesto hecho sexual son seres humanos. Ambas esculturas muestran semejanzas; en las dos, una figura semiarrodillada se apoya sobre otra supina. En cambio, en la escultura de Potrero Nuevo, las patas de un jaguar parecen sostenerse a los lados del cuerpo acostado de una mona. El jaguar se reconoce por las garras; la mona, por las manos que rematan sus extremidades inferiores, y cuyos pulgares son distintos de los humanos, además de por la cola que sale de entre las patas de aquél. En ninguno de los tres momentos se pretende la reproducción del acto real. Este es sólo sugerido en el de Tenochtitlan y en el de Laguna de los Cerros, y atrevidamente insinuado en el de Potrero Nuevo. Tal cosa se debe a que no se trata de figurar una simple unión sexual; se pretende simbolizar un evento de profunda significación. Es la pétrea encarnación de un mito de creación, la posesión de la tierra, la fertilización de la misma, la unión hierogámica de la pareja cósmica; es, en fin, la unión del sol y de la luna, del cielo y la tierra; la unión sobrenatural que se estableció como paradigma de todas las uniones.

Un segundo grupo lo forman las esculturas que representan figuras humanas que emergen de algo como una cueva o nicho. Son monumentos a los que se dió el nombre de altares, aún cuando no haya sido esa su función. Todos tienen forma geométrica con un gran bloque, a manera de prisma rectangular, en la base, y una cubierta que sobresale de las caras frontal y laterales. En la cara principal, al frente, se talló, en escultura de bulto, al personaje sedente que surge de un fondo excavado que semeja una cueva. En algunos se encuentran, a los lados, otras figuras en bajo relieve. El altar 4 de La Venta, monumento de singular importancia por su complejo simbolismo, es el mejor conservado de este grupo de esculturas: un personaje de claro vigor muscular, sentado, con las piernas cruzadas al frente, el cuerpo inclinado, sostiene con la mano derecha una cuerda que lo une con la muñeca de una figura labrada en la cara lateral. El hombre parece salir de una horadación semicircular, de menor tamaño que su cuerpo. Infiero, con base en las formas visuales, que las imágenes reproducen un mito de origen; la cueva de la tierra, la gran matriz ancestral, es paridora del hombre. El inframundo, lo sobrenatural, da a la luz la vida terrena. El mito de origen, que presupone una continuidad de la cosmogonía, se establece.

El olmeca, ante el problema que se le plantea a todo hombre al inquirir sobre su origen, justificó su existencia con el mito, al que dió vida en imágenes concretas. El símbolo plástico del origen, como parte del misterio de la creación, resolvió una tensión existencial; de ahí su constante repetición. Con alteraciones se encuentra entre las

esculturas de las principales ciudades olmecas, y tiempo después fué repetido en las culturas maya y azteca.

Variante del grupo anterior es el de figuras humanas que entre sus brazos sostienen niños con fantástica cabeza de jaguar. Existen varias modalidades. Una de ellas apárece en los altares, como el 5 de La Venta; el hombre que surge de la matriz terrestre, lleva en sus brazos el cuerpo de un niño descomunal, cuya inanimación sugiere que ha sido muerto, inmolado. Parece que se trata de la ofrenda, y solamente se ofrece lo precioso, de un niño sacrificado. El sacrificio es el camino de la salvación. El hombre ha cobrado vida sobre la tierra, y por lo tanto es mortal; su ser proviene de las ocultas fuerzas sobrenaturales del interior de la tierra. Entonces ofrenda, para alcanzar nuevamente la inmortalidad, el símbolo mismo de la divinidad que se inmola en un divino acto de redención, para continuar el orden inmutable. El sacrificio limpia al hombre de culpa lo hace partícipe de la vida eterna, lo sitúa en una sagrada dimensión sobrenatural. Con ello se cierra el ciclo y se retorna del tiempo a la eternidad. El altar número 5 de La Venta es, al igual que el número 4, suma de ocultas significaciones. Tiene una connotación sutilmente narrativa. En las caras laterales se aprecian cuatro parejas, dos en cada una; son figuras de hombre que cargan a niños humano-felinos; pero, a diferencia del niño inanimado que ocupa el personaje principal, éstos se mueven con tal agitación; que casi se puede decir que forcejean por libertarse de los brazos de quienes los sostienen. El contraste entre la actitud de los niños, no puede ser accidental; los niños en movimiento simbolizan la vida que está por ser sacrificada; en tanto que los cuerpos yacentes, sin vida, son signo del holocausto consumado. Las dos modalidades se miran también en esculturas independientes. Supongo que sus sitios originales de colocación pudieron haber sido cuevas o formaciones naturales a manera de nichos. Mostraré tan sólo un ejemplo, el llamado Señor de Las Limas. Pieza excepcional, conjuga la precisión de su factura con la actitud ensimismada del personaje que ofrenda al niño dios sacrificado.

En breve, el conjunto de imágenes míticas incluye esculturas que representan mitos primordiales de origen y de creación, significado que no excluye la alusión a mitos de renovación y de fertilidad, así como otras que revelan mitos de sacrificio y de salvación.

"Los seres sobrenaturales". Paso a otro conjunto, el de aquellas imágenes, siempre figuras únicas, que incorporan a su aspecto humano uno o varios de los estilizados rasgos del jaguar, u otros que son puramente imaginados. Oscilan, por lo tanto, entre aquéllas de apariencia bestial y las que colindan, casi, con lo humano. Los fantásticos rasgos felinos se concentran ante todo en la cabeza y en el rostro; en algunas ocasiones, se representan garras en lugar de manos y pies. Los más característicos rasgos faciales, son líneas paralelas en escuadra en lugar de ojos; nariz ancha y aplastada, y, en sustitución de la boca, un hocico tosco y grande, con el labio superior vuelto hacia arriba y que deja ver dos grandes colmillos. Una variante de ese rostro aparece en el "sarcófago" de La Venta. Características parecidas tienen ciertas esculturas de cuerpo completo, como los Monumentos 10 y 52 de San Lorenzo. Es frecuente que cuando la cabeza se presenta de bulto y en su totalidad, sea dividida del rostro por una banda horizontal ceñida a la altura de las cejas; por encima destaca una especie de casquete hendido. En lugar de las orejas, o cubriéndolas, se encuentran unos resaltes rectangulares lisos o acanalados. El Monumento 10 de San Lorenzo declara su advocación particular, en un símbolo: esos protectores o manoplas que rodean las manos a la altura de las muñecas,

Por su parte, el Monumento 52, la muestra en la postura que recuerda al animal, en los ojos diagonales en forma de almendra, en la ausencia de colmillos y en el símbolo de bandas cruzadas en el pectoral. Mucho más humano es el majestuoso Monumento 8 de La Venta. De su rostro destacan los ojos hundidos en forma de gancho, el entrecejo abultado y los resaltes que suplen las orejas. Menos perceptibles, a causa de la erosión son las garras en que terminan sus extremidades. Este conjunto de imágenes, encubre una connotación singular. Son criaturas que no existen en forma real. Su carácter híbrido puede ser considerado como apareamiento de símbolos. En algunas hay elementos de pura fantasía; en otras, exageraciones monstruosas de rasgos reales. Es una imaginaria arraigada en la relación emocional entre hombres y manifestaciones animadas de elementos de la naturaleza. No quiero implicar que se trate necesariamente de manifestaciones de carácter totémico, aunque reconozco, frente a la evidencia, que ligan al ser humano y el animal.

Pienso, no obstante, que estas imágenes olmecas, con una carga simbólica cósmico-vital ambivalente, son personificadores de fuerzas. Son conceptos que se representan relevados de las leyes ordinarias de la realidad. Su variedad, dentro de la unidad con que se muestran, se debe a la distinta fuerza que personifican. Un aspecto sorprendente de este conjunto de esculturas, es que, al violar la realidad visual, dista de crear un efecto monstruoso y horripilante; son imágenes dignas, moderadas en su expresión, y que revelan la omnipotencia divina.

"Las figuras humanas". Me restan por considerar las imágenes que tienen rasgos exclusivamente humanos. En contraste con las de los seres sobrenaturales, son representaciones naturales de hombres; debo advertir, sin embargo, que no se trata de hombres en un mundo de dimensión histórica, sino más bien del concepto, de la idea del hombre que, anclado en el mito, es el puente entre el mundo sobrenatural y la naturaleza del mundo terreno. Es, en síntesis, la forma humana en que tiene asiento el poder divino. Encuentro dentro de este conjunto los tres grupos siguientes: primero, el de las imágenes que he llamado "mandatarios bajo protección sobrenatural", y es un grupo de figuras humanas, aisladas o parte de una escena, que están regidas por seres sobrenaturales colocados por encima de ellas. Aquí no se mezclan los rasgos; los seres humanos se distinguen claramente de los sobrenaturales que los guardan.

Son pocas piezas las que integran este grupo. El concepto cobró forma en esculturas como la de San Martín Pajapan, o su gemela el Monumento 44 de La Venta, pero una vez establecido el arquetipo, la forma visual se modificó en libre narración escénica, como ocurre en el monumento 19 y en las estelas 2 y 3 de La Venta. El conocido "dios" de San Martín es una figura humana arrodillada sobre la pierna izquierda; su cara, muy destruida, forma parte de una cabeza ancha y cuadrada a la que corona un espectacular tocado cúbico que lleva otra cara, de mayores dimensiones que la humana, y de rasgos fantástico-felinos. La actitud hierática de la figura sugiere una postura ritual, acaso la del trance extático alcanzado por la intervención protectora del ser sobrenatural que la domina. El mismo concepto se manifiesta en la parte central del altar 4 de La Venta, tan pleno de ocultas significaciones. En este caso, el ser sobrenatural ha sido reducido a diseños simbólicos y lineales; el concepto se representa de la manera más abstracta, y contrasta plásticamente con la figura que emerge de la cueva. El tema arraigó en el ámbito de Mesoamérica y se ve repetido en posteriores estilos locales. En algunos de los relieves que señalan, probablemente, la última época del esplendor

olmeca, se encuentra figurada la misma idea conforme al nuevo vocabulario artístico en que el relieve sustituye a la escultura de bulto, y la narración escénica ocupa el lugar del concepto sintéticamente expresado. Así ocurre en el Monumento 19 de La Venta en que el cuerpo ondulante de una serpiente, símbolo de lo sobrenatural, encierra, a la vez que protege, una figura sedente que muestra sus insignias jerárquicas. Y en la estela 2 del mismo lugar, un personaje central, con el bastón de mando entre las manos, se ve rodeado por dinámicas figuras humano-felinas que lo enmarcan y lo aíslan de la dimensión meramente terrenal. Las esculturas de "mandatarios bajo protección sobrenatural" participan y se sitúan a la vez entre los dos niveles, el terreno y el sobrenatural. El primero está señalado por el aspecto humano de algunas figuras y por las insignias o atributos que les confieren una actividad o jerarquía determinada; el otro le sugiere la presencia de seres fantásticos o irreales.

Un segundo grupo de figuras humanas está formado por aquellos personajes únicos a quien he llamado "mediadores". Figuras sedentes, no tienen rasgos que no sean humanos, van casi desnudos, y sus atributos se circunscriben a los tocados o a ciertos báculos que sostienen en las manos. No se trata de retratos, pues si bien reconocemos en ellos el tipo racial olmeca, carecen de rasgos singulares, aunque hay algo de animal en sus posturas y un resabio felino en su expresión. Un buen número de esculturas de este grupo están decapitadas. Entre las que se conservan completas, se hallan algunas de las obras maestras del arte olmeca, como el "Príncipe" de Cruz del Milagro o la escultura de Cuauhtotolapan. Los "mediadores", son quizás estatuas de los iniciados o de los sacerdotes elegidos para invocar poderes excepcionales; son los intermediarios entre el Caos y el Cosmos. Proyectan el concepto de la divinidad por medios que parten de la realidad visible. Su perfecta serenidad, su misterioso ensimismamiento, sirven para indicar que trascienden los humanos modos de ser. Expresan el hecho de que la condición humana puede ser trascendida o alterada como consecuencia de la iluminación espiritual. El último de los grupos de figuras humanas que he de mencionar, es único en la historia del arte universal: las cabezas colosales. Se conocen quince de ellas; ocho provienen de San Lorenzo, cuatro de La Venta, y tres más de Tres Zapotes y de sus inmediaciones. Enormes cabezas sin cuerpo, oscilan entre 1,47 m. de altura la más pequeña, y 3,40 m. la más alta. Es posible que sean las más antiguas, y a no dudar son las más perfectas, las que se encontraron en la meseta de San Lorenzo; son las que voy a mostrar. Las restantes participan de las mismas características generales, pero distan considerablemente de la elegancia, de la nobleza, de la dignidad y de la maestría en la ejecución que aquellas manifiestan. Las cabezas colosales presentan aspecto formal semejante, que deriva de la estructura matemática, armónica en sus proporciones, ejes y distancias. Todas representan un mismo tipo racial; con todo, en cada una de ellas son distintos el cuidado y la propiedad en la expresión, los rasgos son sutilmente diferentes y varían los diseños y los símbolos en los tocados y pendientes que todas llevan. Las diferencias de expresión que apuntan en algo al carácter del modelo, señalan la individualidad del retrato. Se han hecho varias hipótesis respecto a lo que las cabezas representan; la mayoría de las opiniones se afanan por identificar a los retratados: si se trata de individuos de raza negra (Medellín Zenil, 1960, Coe, 1965) o si son guerreros (Coe, 1965; Piña Chán y Covarrubias, 1964); hay quienes sugieren que son jugadores de pelota y testimonio de los sacrificios por decapitación (Piña Chán y Covarrubias, 1964), retratos de jefes (Bernal, 1968), monumentos conmemorativos o mandatarios que han muerto (Wicke, 1971), e inclusive que son dioses de la vegetación (Westheim, 1963). Se las ha considerado también, cosa con la cual

coincido, "retratos ideales" (Kubler, 1961), y, más recientemente, imágenes de reyes de la dinastía de los jaguares (Coe, 1972). Creo que las cabezas colosales son retratos alegóricos en que la imagen del representado es asociada con la imagen de un concepto, el cual atribuye a su vez, al sujeto del retrato, las cualidades que le son inherentes. Bien pudiera ser que las cabezas colosales sean retratos de personas de una secta o una clase particular; eso no las excluye de la posibilidad de representar a la vez el poder político, religioso o social. A pesar de que no dudo de que tengan tal carácter, creo, sin embargo, que son algo mucho más profundo que simples retratos. Así, es sorprendente, pero no casual, que muestren en los ojos estrabismo convergente; los ejes virtuales de la visión, en lugar de ser paralelos, se unen en un punto fijo. En las creencias y las prácticas de otras culturas, esto indica meditación y profunda concentración, las cuales son el medio y la disciplina física y espiritual para obtener, con la comprensión del orden del universo, la verdadera libertad. Las cabezas colosales revelan a sabios, a contempladores de su ser interior; de ellas dimana la eterna juventud, el libre dominio espiritual; plasman tanto la condición temporal humana como la eternidad; en ellas se concilian las fuerzas del Cosmos.

Imágenes míticas, efigies de seres sobrenaturales, figuras humanas. Por medio del análisis general y particularizado de tales temas, me parece posible esbozar ciertos principios fundamentales de la manera que, de conocer al hombre y el mundo, tuvieron los olmecas; su relación con la naturaleza y con lo sobrenatural. Mediante su búsqueda de la salvación por el sacrificio y el conocimiento, el hombre asume su lugar de punto central en la estructura cósmica.

SEMILOGIA Y ARTE PREHISTORICO EN ESPAÑA

JOSE MANUEL GOMEZ TABANERA. UNIVERSIDAD DE OVIEDO. ESPAÑA

La Península Ibérica, avanzado promontorio de la Eurasia sud-occidental entre dos mares, uno abierto, el Atlántico y otro interior, el Mediterráneo, fue indudablemente desde una época que las Ciencias Humanas han coincidido en fechar en el Pleistoceno Superior y quizás más concretamente en el Paleolítico Superior (Leptolítico, o Mesolítico), el escenario en que el "Homo Sapiens Sapiens" y quizá como configuración de su conciencia mítica dejó los primeros vestigios junto con Francia y Africa Menor de la conquista del arte como "expresión semiótica". Conquista indudablemente precedida por otras en el terreno del psiquismo cognoscitivo y que culminarían con la captación de un segundo sistema de señalización con la previa adquisición de "concepciones verbales abstractas" que le hace despegarse ya de un primer nivel de señalización compartido con otros animales superiores y primates que le permitían la concretización de imágenes.

Partiendo de las fecundas directrices que nos ofrece la Semiología o la Semiótica como "ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social" si nos atenemos a una definición ya clásica de F. de Saussure, y considerando que a dicha ciencia compete el "estudio de todos los procedimientos y sistemas de comunicación", es indudable, que, de acuerdo con su metodología y las funciones definidas por R. Jakobson (referencial, emotiva, connotativa, estética, fática y metalinguística) que su aplicación abre nuevos horizontes para el conocimiento del arte cuaternario y post-cuaternario así como de las que podríamos denominar "artes tribuales" es decir patrimonio de sociedades agrarias o pre-alfabetas, que son estudiadas bajo el nada convincente rotulo de "sociedades o comunidades primitivas". Y concretizando, para un nuevo abordamiento del arte prehistórico de la Península Ibérica, y su encuadre dentro de la que llamamos "Historia del Arte", más si lo consideramos realmente lo que es; transmisión de mensajes (comunicación) utilizando códigos visuales concretos integrados en sistemas (imitativo-pictográfico, ideográfico, simbólico, numérico) de valor estético.

Tal enfoque un tanto revolucionario del estudio del arte prehistorico de la Península Ibérica dentro de la Semiótica, hace quizás absoletos, estudios llevados a cabo hasta hoy por conocidos especialistas, consagrados en el campo de la Arqueología prehistórica (Breuil, Graziosi, Kuhn, Bosch Gimpera, Almagro, Ripoll, I. Barandiaran,...) y quizás impone uno nuevo, actualmente en elaboración por investigadores contemporáneos procedentes en su mayoría de otros horizontes epistemológicos (Antropología, Etnología, Estética, Informática), que imponen no solamente un discurso eventivo de la materia

tratada, sino también una elaboración estructural y evolutiva. Este nuevo enfoque, nacerá quizás a partir de 1945 y a raíz de los primeros intentos, timidamente esbozados, de analizar estructural y funcionalmente el arte rupestre y mueble de la Edad de Piedra, intentos a los que la poderosa personalidad de aquel glorioso octogenario que fué H. Breuil, artífice de una sistematización cíclica del arte rupestre cuaternario vigente durante casi medio siglo, impiden pronunciarse libremente. Desaparecido éste, del escenario director de las investigaciones, desaparece el mayor obstáculo y pronto la Semiotica aplicada al arte cuaternario y tribal empieza a imponerse en las Ciencias Humanas, merced a contribuciones pioneras tales como las de C. Levi-Strauss, A. Laming-Emperaire, y A. Leori-Gourhan, que quizás inauguran una nueva época con sus meritorias tentativas de interpretación semiológica de diversas codificaciones icónicas, expresión de ideas y mitos vigentes en la prehistoria y que en parte quizás conozcan su prolongación en determinadas sociedades residuales o en el inconsciente del "Homo S. Sapiens".

Tal interpretación de acuerdo con el particular punto de vista del autor de esta ponencia habrá de nutrirse partiendo: a) del estudio de la estructura semiotica del arte y de los mitos de pueblos cazadores residuales actuales; b) del conocimiento adecuado del mecanismo o canal que siguen las transmisiones de mensajes verbales e icónicos (y naturalmente simbólicos y míticos) en dichos pueblos, ya que dicho conocimiento quizás nos ponga por extensión, en condiciones de "reconstruir" determinados comportamientos de la sociedad extinta objeto de nuestra indagación; c) de poder establecer previo estudio de los canales utilizados, las formas utilizadas en la expresión, ya a través de signos monosémicos y polisémicos, dando lugar en el segundo caso a agregados de códigos superpuestos o imbricados o más bien a sistemas de expresión que recurren simultáneamente a varios códigos; d) al posible origen individual de determinados códigos patentes en el arte rupestre y mueble cuaternario, y, finalmente e) posible origen comunitario de ciertos códigos simbólicos e icónicos.

Teniendo en cuenta recientes contribuciones, que van desde las del estructuralismo soviético (así por ej. las de L. B. Perverzev) hasta otras más cercanas a la elaboración occidentalista, como las mismas de A. Leori-Gourdan, es indudable que cabe dar a una nueva investigación del arte prehistórico hispano una nueva orientación o rumbo, como una manera de modelizar formas ideales de comportamiento o de expresión, cuyo conocimiento interesa a la Historia del Arte, y que permiten decir la exacta correlación existente entre la función pragmática asignada al mensaje artístico y su grado de redundancia (redundancia entendida según la acepción de Shannon, para la información física). No obstante y como notó recientemente A. Leori-Gourhan (Val Camonica, Septiembre, 1972) el estudioso tendrá que enfrentarse a las dificultades que a veces entraña la interpretación de conjuntos no narrativos (mitogramas), ya narrativos (pictogramas), dado que un tema iconográfico puede albergar dos contenidos ideológicos diferentes, pero que también puede suceder lo contrario, esto es que la experiencia del antropólogo, parece haber comprobado que un mismo contenido ideológico puede ser insinuado en símbolos figurativos diferentes.

Todo esto plantea una cierta problemática a la hora de acudir a los documentos iconográficos pertenecientes al contexto del llamado "arte prehistórico" como fuentes de investigación artística (función estética) y también a la hora de elaborar nuevas hipótesis

en torno a la legítima utilización del denominado "método etnológico comparativo", en la interpretación del arte cuaternario y post-glaciario en sus manifestaciones que, del mismo, se conocen en la Península Ibérica que, dada su situación estratégica en el S W. de Europa y haber sido afectada apenas por el glaciario cuaternario, pudo muy bien haber sido punto de encuentro de culturas y artes muy dispares desde la Edad de Piedra, al constituirse quizá en encrucijada de etnias o de pueblos que aportaron consigo diversos idearios, concepciones de vida, economías y estilos artísticos, que serán expresados en repertorios, códigos y canales, no siempre coincidentes dada la diferente extracción de las etnias emisoras.

Por todo ello, y desde el Paleolítico, claramente pueden diferenciarse en la Península Ibérica las siguientes provincias o áreas artísticas, ya en la vertiente atlántica, ya en la vertiente mediterránea, y que en un intento de síntesis enumeraremos a continuación dentro de su edad o período cultural respectivo indicando sus características, a la vez que estaciones artísticas, o muestras principales, que han permitido su configuración.

I. PALEOLITICO

1. PROVINCIA FRANCO-CANTABRICA: SUB-AREA ASTUR-CANTABRO-VASCA

Comprende este ámbito toda la franja norteña de la España septentrional, que mira al Atlántico y que va desde el Bidasoa (Guipuzcoa) al Nalón (Asturias). En la misma logró amplio desarrollo el llamado arte cuaternario, aunque en las manifestaciones que han llegado hasta nosotros se ve un predominio de la pintura rupestre o parietal en el interior de cuevas naturales sobre el arte muebles escultura. Hoy, en 1973, a menos que descubrimientos posteriores permitan reelaborar tal punto de vista, parece aceptable como hipótesis de trabajo, que el arte que aparece en dicha región, es fruto de la elaboración llevada a cabo por el llamado "Homo Sapiens Sapiens" L., que hace su aparición en Europa Occidental hace unos 50-45.000 años a. de C. bajo las formas identificadas en Cromagnon, Chancelade, Fontcheval, etc... Dicho tipo fruto de la sub-especiación de un género politépico al fijarse racialmente hablando, daría lugar a la "sub-especie caucasoide", que será artífice de todas las manifestaciones artísticas que tienen lugar, durante el Pleistoceno Superior y el Holoceno, hasta aprox. 7.500 a. de C. se producen en esta provincia artística, en la que cabe englobar también la vertiente pirenaica francesa. Y diversas penetraciones en el corazón de la Península Ibérica.

Fue precisamente en esta área donde los primeros estudiosos de la actividad del hombre prehistórico probaron hace poco más o menos un siglo y tras el descubrimiento pionero de M. S. Sautuola en Altamira, la real existencia de un arte pictórico cuaternario. Años antes en la Cueva de Chaffaud, Savigne, Vienne, Francia, André Brouillet, había encontrado el primer documento que demostró a la incipiente ciencia prehistórica la existencia del que habría de llamarse "arte mueble". El arte rupestre o parietal, sería en un principio negado. Sin embargo a partir de 1901, con los hallazgos de D. Peyrony, en Les Combarelles y acto seguido los de L. Capitan y H. Breuil en Font de Gaume, junto a Les Eyzies, (Dordogne), queda demostrada científicamente su espléndida realidad. Realidad que hoy presenta a la consideración del especialista y en la Península Ibérica las siguientes estaciones o yacimientos:

Pais Vasco: 1.- Berroberria, Urdax, (Navarra) .-2 Torre, Oyarzun (Guipúzcoa) .- 3 Aitzbitarte IV, Rentería (Guipúzcoa).- 4 Alkerdi, Urdax (Navarra).- 5 Altxerri, Aya (Guipúzcoa).- 6 Ekain, Cestona (Guipúzcoa).- 7 Urtiaga, Deva (Guipúzcoa).- 8 Ermittia, Deva (Guipúzcoa).- 9 Agarre, Mendaro-Elgoibar (Guipúzcoa).- 10 Lumentxa, Lequeitio (Vizcaya).- 11 Goikolau, Berriatua/(Vizcaya).- 12 Atxeta, Forua (Vizcaya) ya).- 13 Bolinkoba, Abadiano (Vizcaya).- 14 Santimamiñe, Cortézubi (Vizcaya).- 15 Atxuri, Mañaria (Vizcaya).

La Montaña (Santander): .-16 Peña del Cuco, Castro Urdiales.- 17 Venta de la Perra, Molinar de Carranza.- 18 Sotarriza, Molinar de Carranza.- 19 Covalanas, Ramales.- 20 La Chaza, Ramales.- 21 La Cullalvera, Ramales.- 22 Cueva Negra, Gujaba.- 23. El Valle, Resines.- 24 Alitre, Ajanedo.- 25 El Otero, El Voto.- 26 La Chora, El Voto.- 27 Cobrantes, Valle de Aras.- 28 Rascaño, Mirones.- 29 Morin, Villaescusa.- 30 Santian, Puente Arce.- 31 El Pendo, Escobedo.- 32 Las Chimeneas, Puente Viesgo.- 33 Las Monedas, Puente Viesgo.- 34 El Castillo, Puente Viesgo.- 35 La Pasiaga, Puente Viesgo.- 36 Hornos de la Peña, San Felices de Buelna.- 37 Camargo, Revilla-Camargo.- 38 La Clotilde, Santa Isabel.- 39 Altamira, Santillana del Mar.- 40 Las Aguas, Novales.- 41 La Maeza, Comillas.

Asturias: 42 La Loja, Panes.- 43 El Pindal, Pimiango.- 44 Mazaculos, Vidiago.- 45 Llonin, Cabrales.- 46 Bolado, Llanes.- 47 La Lloseta, Ardines.- 48 Balmorin, Barro.- 49 Cueto de la Mina, Posada de Llanes.- 50 Coberizas, Posada.- 51 Riera, Posada.- 52 Collubil, Sames.- 53 San Antonio, Ribadesella.- 54 Les Pedroses, Ribadesella.- 55 El Ramu o Tito Bustillo, Ribadesella.- 56 El Buxu, Cangas de Onís.- 57 Sofoxo, Regueras.- 58 Las Mestas, Regueras.- 59 La Paloma, Soto de las Regueras.- 60 Candamo, San Román.

A esta relación y también como dependientes de dicha área, quizás podrían sumarse las siguientes estaciones, muy marginales, ya que posiblemente fueron fruto de gentes de la misma área, que traspasando la Cordillera Cantábrica, lograron penetrar en la Meseta Castellana, llevándoles su actividad económica hasta el interior de España: .-61 Ojo Guareña, Villarcayo (Burgos).- 62 Penches, Oña (Burgos).- 63 Atapuerca, Ibeas (Burgos).- 64 Los Cosares, Riba de Saelices (Guadalajara).- 65 La Hoz, Santa Maria del Espino (Guadalajara).- 66 El Reguerillo, Torrelaguna (Madrid).- 67 Mal-travieso (Cáceres).- 68 Escoural, Santiago do Escoural, Montemor-o-novo (Portugal).

Los estudios llevados a cabo desde los primeros años del siglo XX darán lugar a trabajos que han llegado a ser clásicos en torno a las cavernas de la región astur-cantábrica, cuya cronología y análisis siempre se ha hecho teniendo en cuenta la sistematización cíclica del finado Breuil. No obstante la preocupación de F. Jordá Cerdá, catedrático de Arqueología de la Universidad de Salamanca, tendría conciencia del desfase existente entre la región central del área franco-cantábrica, y que se puede situar en el Perigord, Francia, y la sub-región astur-cántabro-vasca. Ello lo hizo concebir una periodización válida para la España septentrional en su vertiente atlántica, centrada en dos grandes etapas: la solutrense y la magdalenense inferior y que vendría a coincidir con una mayor actividad cultural y un aumento de los "habitats" y de la población. Surgiría así una visión del arte rupestre de Cantabria, en cinco ciclos (1960), que posteriormente (Burg Warstenstein, agosto 1960) refundiría en cuatro, dando lugar a la siguiente construcción:

I. Ciclo Auriñaco-Perigordienne

Durante las etapas auriñaco-perigordienses que en Francia tienen amplio desarrollo, llegan a la región cantábrica una serie de poblaciones en relación con aquellas culturas que se establecen en el país, sin que su ocupación sea profunda ni duradera. Los auriñacienses I parece que fueron desalojados por los perigordienses superiores, siendo estos dos grupos étnicos los que formaron la base antropológica de la población paleolítica cantábrica. Estos pueblos trajeron a esta región las primeras manifestaciones artísticas; sin embargo, solo trajeron las artes ligadas al dibujo y a la pintura. Hasta el momento, en la región cantábrica no se han hallado restos escultóricos (figuras femeninas, animales)

Durante esta etapa sólo encontramos un arte pobre y rudimentario en el que dominan los contornos incompletos, las siluetas simples, los grabados de surco profundo que alguna vez ceden su puesto a otros más finamente trazados. Las manos en negativo, los discos junto a las figuras de trazo rojo, ocre o negro, son los elementos de que se vale este arte incipiente, pálido reflejo del arte mucho más amplio y de mayor calidad estética del SW, de Francia, como corroboran la presencia de antropomorfos, antes faliformes, en relación con ideas de fecundidad. Hay que destacar la ausencia de elementos femeninos.

II. Ciclo Solutrense

Con el advenimiento de los solutrenses, las cosas cambian en la región cantábrica. La población ha aumentado y las actividades culturales también. El Solutrense cantábrico se caracteriza por la creación de nuevos tipos instrumentales. Culturalmente el solutrense se nos muestra en España con una gran romboidal y la asociación de la pintura al grabado, lo cual va a ser esencial en las nuevas corrientes artísticas. También el trazo punteado que va a ser el antecedente del trazo negro discontinuo y modelante. Las figuras grabadas a trazo múltiple que no son más que una acentuación de la técnica del estriado aplicado a los perfiles. Y, finalmente, la aparición de las tintas planas que modelan más o menos el cuerpo del animal, cuyo contorno se delimita con un contorno de trazo múltiple. Junto a este mundo de las formas reales aparece el de las formas mentales o ideales y aparecen los tectiformes cuadrangulares y los rayados convergentes formando haces. Todo ello, junto a figuras de trazo rojo o negro de indudable ascendencia auriñaco-perigordienne que hacen de este mundo solutrense uno de los más interesantes y complejos del Paleolítico Superior, puesto que en él asistimos a la superación de unas etapas, iniciales, mediante unas formas culturales nuevas y originales, que dan paso a una nueva humanidad cazadora, cuyas conquistas van a hacer posible un cambio radical en la vida humana.

III. Ciclo Magdaleniense Inferior

Después de la etapa fecunda del Solutrense adviene el gran momento de apogeo caracterizado por el Magdaleniense inferior. Culturalmente esta etapa viene a ser como una restauración de las tradiciones perigordienses, que habían sido postergadas por la actividad creadora de los solutrenses. Con el Magdaleniense inferior hay una vuelta a las técnicas sencillas de los dorsos rebajados y una intensificación del instrumental óseo de neta tradición auriñaciense, y junto a esto el aumento cada vez mayor del microutillaje, que fué creando a través de los tiempos anteriores y que permitirá perfeccionar el instrumental de caza. No es extraño, pues, que durante esta etapa de

grandes cazadores, veamos multiplicarse en las paredes de las cuevas las figuras de animales, y que técnicas para trazarlas se multipliquen y perfeccionen y aparezcan los trazos negros discontinuos y modelantes y los animales con trazo estriado degenerado y que, finalmente, surjan las pinturas policromas que participen, además de la técnica del grabado y de los procedimientos del altorrelieve. Junto a este mundo rico y multiforme aparecen los tectiformes multiformes.

Junto a este gran arte amplio y multiforme encontramos las numerosas formas arcaizantes de grabados en la arcilla, de manos negativas en violeta, y de toda una serie de perduraciones temáticas y técnicas.

IV. Ciclo Magdalenense Superior-Aziliense

Después de esta etapa fecunda adviene lo que podríamos llamar decadencia. El arte se hace lineal o tiende a la Abstracción y el gran relieve o la policromía ceden el paso a la escultura cincelada de pequeño tamaño (al "Bibelot" valga la palabra). De nuevo nos encontramos con siluetas simples. La forma artística pierde corporeidad geométrica. La gran caza parece que emigra hacia las tierras nórdicas y en esta emigración desaparecen las ideas motrices del gran arte parietal paleolítico.

Dicha visión se transformará naturalmente, si se aplica a la misma los puntos de vista estructuralistas y la faseología adoptada por Leori-Gourhan, que sin embargo y, dada como se ha dicho, la situación marginal de la sub-área no puede seguirse radicalmente. Sobre tal cuestión, el ponente está trabajando actualmente, teniendo en cuenta asimismo los datos que puede proporcionar la Semiotica, en la interpretación de los códigos visuales citados, sin descuidar los resultados que nos ofrecen recientes contribuciones para el conocimiento pormenorizado del arte mueble de la sub-área, debidas a S. Corchón e I. Barandiarán.

2. PROVINCIA PALEOLITICA MEDITERRANEA: SUB-AREA IBERO-MEDITERRANEA

Esta región aparece claramente delimitada dentro de la denominada "Provincia paleolítica Mediterránea" por el estudioso italiano P. Graziosi, y que pertenece asimismo e incontestablemente al Cuaternario. A dicha región, no estudiada con la misma atención que la primera pueden atribuirse los yacimientos o estaciones artísticas siguientes, dependientes de la vertiente mediterránea de la Península: 1 Bora Grand d'Encarreras, Serriñá (Gerona). - 2 Balma de San Gregori, Falset (Tarragona). - 3 La Moleta de Carta - gena, San Carlos de la Rapita (Tarragona). - 4 Cueva del Faro, Cullera (Valencia). - 5 El Parpalló, Gandía (Alicante). - 6 El Niño, Ayna (Albacete). - 7 Nerja, Nerja (Málaga). - 8 La Cala, La Cala (Málaga). - 9 Los Ardales, Alora (Málaga). - 10 La Pileta, Benaolán (Málaga). - 11 Las Palomas, Laguna de la Janda (Cádiz).

Esta región presenta, empero, problemas genéticos, al plantearse la cuestión del tipo de población humana, que coetánea a la que se asentó en la provincia franco-cantábrica fué responsable de la creación artística conocida. Como hipótesis de trabajo, el ponente, se atreve a sugerir un "H. Sapiens Sapiens", que no vivió como el hispano-aquitano en zonas periglaciares de la Europa continental de la vertiente atlántica, y al que quizá pueda emparentarse con una variedad aromórfica mediterránea del hombre de Cromagnon.

De dicha presunta variedad tenemos constancia no solo en el litoral levantino (Nerja etc.), golfo de Lyon y litoral ligur e itálico, sino también en el Africa Menor (Mochta el Arbi, etc). Parece evidente también que dicho espécimen vivió prácticamente hasta horizontes que cabrían considerarse "epipaleolíticos", pudiendo incluso hibridizarse con otros tipos humanos afro-mediterráneos, artífices en el umbral del periodo climático que albergará el denominado "Mesolítico", del arte "expresionista del Levante hispano", que acto seguido consideraremos.

II. PERIODO MESOLITICO

1. PROVINCIA LITORAL DE LA FASE NEOTERMAL DEL LEVANTE ESPAÑOL

El conocimiento e individualización de dicha provincia o área será fruto de muy tempranos trabajos de J. Cabré, M. Pallarés, A. Duran y Sampere y J. Colominas, así como de los trabajos del geólogo E. Hernández Pacheco al que se debe la primera exposición sistemática en la que se propugna la edad post-paleolítica de dicho sistema, que más

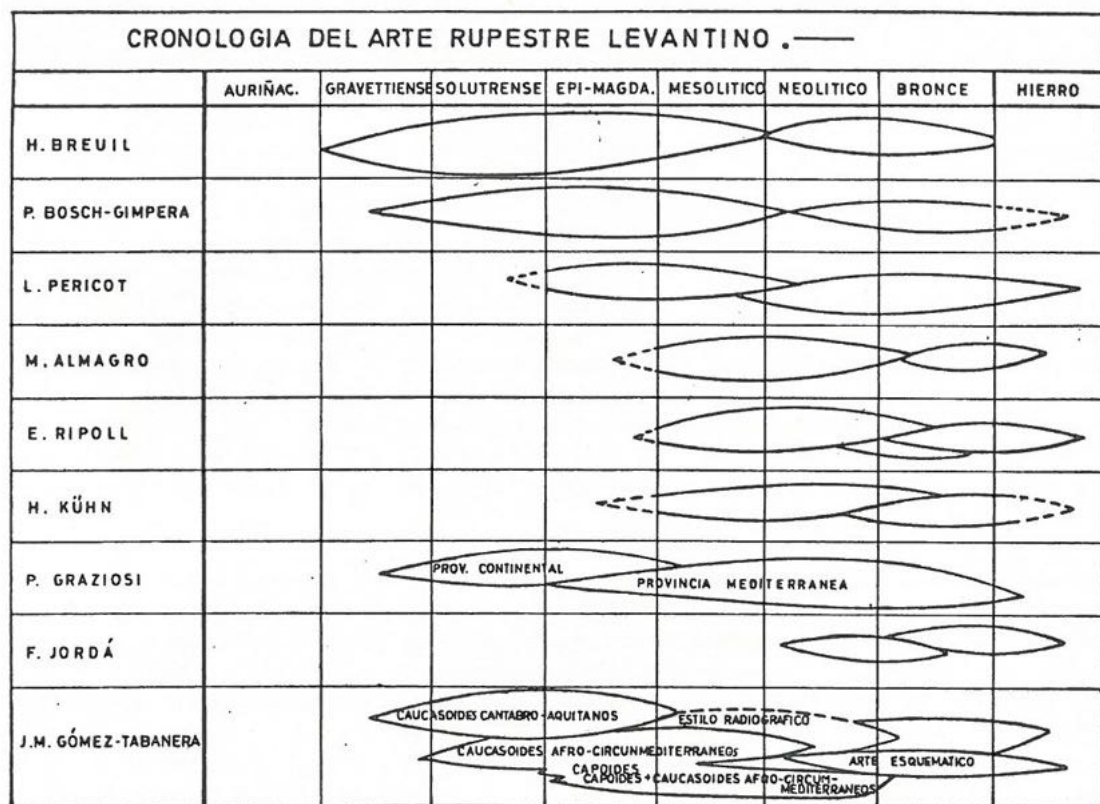


Fig. 1. Cuadro en el que se resumen las hipótesis de distintos estudiosos contemporáneos sobre el origen del arte expresionista del Levante español. En dicho cuadro se ve claramente las coincidencias y divergencias del autor con otros tratadistas.

que en grutas, como ocurre con el arte rupestre cuaternario de la provincia franco-cantábrica, se presenta prácticamente a la interperie en abrigos y canchales, siguiendo el uso de las poblaciones que en el Africa cuaternaria y post-cuaternaria dejarían con anterioridad a la llegada de poblaciones "neolitizadas" y ganaderas, desde el Próximo Oriente. Posteriormente y a partir de 1939, M. Almagro Basch, siguiendo la línea argumental de E. Hernández Pacheco, llevaría a cabo conocidos estudios inaugurados con el llevado a cabo en el Covacho de Cogul (Lérida). El finado J. Martínez Santaolalla, también se pronunciaría por la atribución post-cuaternaria de éste arte. No obstante H. Breuil, H. Obermaier, H. Khun y sus epigonos, se manifestarán partidarios de su "cuaternarismo". Otros como L. Pericot y E. Ripoll adoptarán posiciones un tanto ecléticas. El ponente, teniendo en cuenta la realidad climática y ecológica, así como el paisaje neotermal en que se desarrolló el sistema adoptará a su vez un punto de vista estructural, que queda reflejado, junto al de la mayoría de los autores citados, en el cuadro que se adjunta a esta ponencia (vid. cuadro I).

Hoy el arte rupestre o parietal (neotermal) que cabe estudiarse en esta provincia, constituye un conjunto artístico, situado geográficamente en la región oriental de la Península Ibérica, comprendiendo los siguientes yacimientos o estaciones artísticas (Vid mapa núm. 2).- 1 Canchal de Cogul (Lérida).- 2 Mas de Llor, Prades (Tarragona) 3 Val del Charco del Agua Amarga, Alcañiz (Teruel).- 4 Els Secans, Mazaleon (Teruel) .- 5 Caidas del Salbime, Mazaleon (Teruel).- 6 Barranco de Calapatá, Cretas (Teruel).- 7 Abrigos de Tivissa (Tarragona).- 8 Abrigos de Cabra Feixet y Perelló (Tarragona).- 9 El Mortero, Alacón (Teruel).- 10 Cerro Felio, Alacón (Teruel).- 11 Abrigos de Santolea (Teruel).- 12 Les Dogues, Aras del Maestre (Castellón).- 13 Abrigos del Barranco de La Gasulla, Ares del Maestre (Castellón).- 14 Morella la Vella (Castellón).- 15 Abrigos del Barranco de la Valltorta (Tirig y Albocacer, Castellón).- 16 La Joquera, Borriol (Castellón).- 17 Tormón (Teruel).- 18 Abrigo del Arquero (Albarracín, Teruel).- 19 Prado del Navazo, Albarracín (Teruel).- 20 Barranco del Cabrerizo, Albarracín (Teruel).- 21 Cocinilla del Obispo, Albarracín (Teruel).- 22 Abrigo de las Tajadas, Bezas, (Teruel).- 23 Boniches de la Sierra (Cuenca).- 24 Villar del Humo (Cuenca).- 25 Cinto de las letras y Cinto de la Ventana, Dos Aguas (Valencia).- 26 Cueva de la Araña, Bicorp (Valencia).- 27 Cueva de la Vieja y Cueva del Queso, Alpera (Albacete).- 28 Monte Mugión, Almansa (Albacete).- 29 Tortosilla, Ayora (Valencia).- 30 La Sarga, Alcoy (Alicante) 31 Peliciego, Jumilla (Murcia).- 32 Monte Arabí, Hellín (Albacete).- 33 Minateda, (Albacete) .- 34 Abrigos de Nerpio (Albacete).- 35 Chiquita de los Treinta y otros abrigos de Velez-Blanco (Almería).

Tratadistas tan conocidos como M. Jordá pretenden prolongar la vigencia del arte expresionista del Levante hispano hasta bien avanzada la Edad de Bronce cuestión esta que desborda los límites de nuestra ponencia, al igual que la de las relaciones y convergencias que ofrece este sistema con otros coetáneos de la Cuenca del Mediterráneo y otros ámbitos tanto del Viejo como del Nuevo Mundo. No obstante quizá sea oportuno señalar que a juicio del ponente tal punto de vista es absolutamente válido, dentro de la vocación actual de las Ciencias Humanas, al considerar la posibilidad de que determinado ideario, inspirador del sistema pudo subsistir en la Península Ibérica incluso hasta la Romanización.

Por lo que atañe a esta provincia, y siguiendo la línea conceptual de otros trabajos ya publicados en elaboración por el ponente, quizá fuera oportuno señalar la posible inter-

vención en la configuración de dicha área, de gentes pertenecientes a una etnia que no tiene nada que ver con las creadoras o artífices de las provincias ya franco-cantábricas, ya mediterráneas. Esta etnia se extendió durante el Pleistoceno por todo el Africa del N. y parte del Sahara, conviviendo con la de los caucasoides circunmediterráneos, estando posiblemente emparentada salvando las distancias históricas impuestas por el tiempo y el espacio, con la de los actuales bosquimanos, artífices del arte rupestre sudafricano, y cuyos descendientes actualmente en vías de extinción viven una existencia misérrima en el desierto de Kalahari, Africa del SE. y Austral y al S. de Angola.

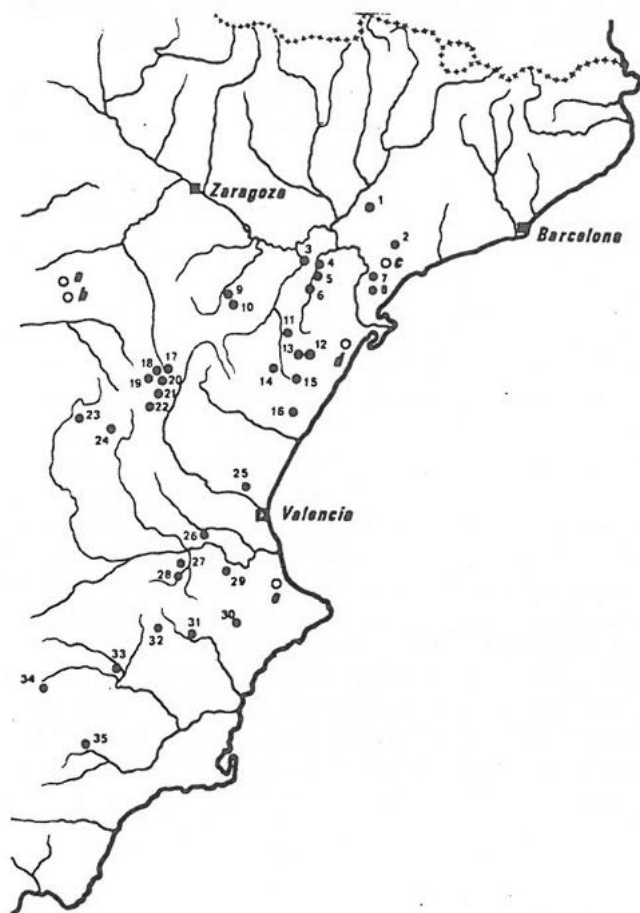


Fig. 2. El arte rupestre en el Levante según E. Ripoll.

No sabemos si estas gentes al que en otro lugar hemos denominado "pre-khoisanidas afroseptentrionales circunmediterráneas" pudieron hibridizarse con los caucasoides de la Provincia paleolítica mediterránea. Pero es quizá indudable que su presencia dejó entodo el ámbito, rasgos que serán calificados, ya de "negroides" como hizo Berneau al estudiar los individuos encontrados en las inmediaciones de Grimaldo, ya "transicionales". No se descarta que fueran tipos híbridos, producto de la miscegenación de caucasoides circunmediterráneos con la etnia aludida, cuya presencia ha sido por otra

parte acusada en la Península Ibérica por R. Charles, denominandola "sub-negroide" y situandola en el Mesolítico e incluso en la Edad de los Metales, tras distintos hallazgos paleontológicos y arqueológicos en ambas Castillas, Andalucía, Valencia, Cataluña y en diversas regiones del Mediterráneo. Esta etnia, procedente quizá del Africa Menor, y del Sahara en trance de desecación con el cambio climático que comporta el Holoceno, e hibridizada o no con caucasicos circunmediterraneos, puede quizá considerarse emisora del sistema denominado arte expresionista del Levante español, y que se manifestará particularmente en aquellos lugares a que han sido relegados sus artífices tras la arribada desde el Próximo Oriente de "modus vivendi", que preludian la neolitización, arribada que puede datarse entre el V y IV milenio a. de C..

Tales incidencias demograficas no restarán a dicho arte tribal su expresionismo natural ni la espontaneidad característica de los canales de las gentes a las que la ponencia le atribuye y que aún es perceptible en el arte de poblaciones residuales sudafricanas. De aquí que el estudio de dicho arte teniendo en cuenta no sólo estos hechos sino también los que puede aportar el análisis semiótico, puedan abrir en un futuro inmediato nuevos e inéditos cauces a la investigación.

III. NEOLITICO

1. PROVINCIA HISPANA DE LA CERAMICA IMPRESA MEDITERRANEA

Aún cuando el Neolítico hispano como horizonte cultural ha sido objeto de muy valiosos estudios por parte de prestigiosos especialistas (J. San Valero, M. Tarradell, M. Pellicer, etc) ignoramos hasta que punto y dentro de una sistemática aprovechable se han estudiado o elaborado aquellos documentos de valor estético pertenecientes a esta provincia. Los cauces abiertos últimamente por M. Dolores Asquerino y J. A. Morán para una posible clasificación de las morfologías decorativas en la cerámica cardial y en otros elementos ergológicos, posiblemente puedan servir de punto de partida de futuros estudios semiológicos que puedan hacerse dentro de tal horizonte o provincia teniendo en cuenta los logros y adquisiciones en otros ámbitos del Mediterráneo. No obstante habrá de tenerse en cuenta un posible desfase, secuela de la difusión Oriente-Occidente, desfase que hará transcender del horizonte de ésta provincia a productos culturales, tales como los llamados "idolo de Chillaron" (Cuenca), "idolo de Puig Pelegrí" (Lérida), estudiados monográficamente por M. Almagro Basch, atribuyendoles a un horizonte que semiológicamente no les corresponde.

2. PROVINCIA DEL NEOLITICO PLENO HISPANO

Apenas delimitada por la actual investigación aún cuando a la misma podrían atribuirse algunos documentos y estaciones estudiadas hasta hoy en el contexto del arte expresionista levantino. Sin embargo su análisis ofrece riquísimas posibilidades, tanto más cuando en las mismas aparecen en el SE. español, las primeras representaciones de los que habrán de llamarse "ocelos", dando lugar ya en el Neo-Eneolítico y en el Bronce inicial a los denominados "idolos oculados" estudiados por M. Almagro Basch y otros autores que pretenden derivar dichas representaciones de la posible difusión a la Península Ibérica del culto a una divinidad de la muerte y la resurrección, que tras los estudios, clásicos de D.G.S. Crawford, se ha llamado "Diosa de los ojos" (The Eye Goddess),

por el valor semántico que en su iconografía se da a sus ojos. No obstante el aceptar tal paralelo se olvida que tal "icono", pudo muy bien haber nacido, no en Anatolia, Irak o Asia Anterior, sino en el Valle del Nilo, más próximo a la Península, con su horizonte de culturas predinásticas en las que ya se ha impuesto la idea de un dios primordial y omnisciente cuyos ojos como deidad celeste que es son el Sol y la Luna. A éste respecto y espigando entre múltiples ejemplos, podría recordarse aquel himno tardío (ya que data de la época de Amenophis III) en el que se reza: "Tus rayos brillan desde los dos ojos, bienestar para los hombres cuando te levantas". O también aquel otro que llega hasta el Nuevo Imperio y que proclama "Tus dos ojos giran día y noche; el derecho es el disco solar, el izquierdo la Luna".

La iconografía que nos ha dejado la Cultura de Almería parece tener bien en cuenta esto: que los hombres reciben cotidianamente la vida de los rayos de los dos ojos divinos: del sol, de día; de la Luna de noche. La introducción de esta idea entre nuestros más conspicuos arqueólogos, quizá sirviera para destacar posibles prenociones, así como para vislumbrar aspectos inéditos de la semiótica de ese mundo dejado de lado por los historiadores del arte, que constituyen el Neolítico español, en el que, que duda cabe, se establecerán ya sistemas destinados a pervivir en la civilización que se inaugura con el descubrimiento del Metal.

LAS INFLUENCIAS ATLANTICAS Y MEDITERRANEAS EN EL ARTE POPULAR ACTUAL DE ESPAÑA

GUADALUPE GONZALEZ-HONTORIA. UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID. ESPAÑA

Desde la prehistoria y a través de todo su acontecer histórico, España ha sido ese país-encrucijada, ese territorio-puente entre el Atlántico y el Mediterráneo donde se han entrecruzado y superpuesto las influencias de gentes venidas de todos los puntos de la rosa de los vientos. Si esa influencia está patente en todas las manifestaciones humanas, culturales y artísticas españolas aún hoy, podemos decir que mucho mayor es la ejercida en el arte popular.

Nuestro arte popular es un reflejo de la manera de ser, de la idiosincrasia de la psicología de nuestras gentes, pero también del medio geográfico en que nos movemos y somos, del clima, de la vegetación y del relieve. Resulta evidente que no puede expresarse de la misma manera el habitante de la orilla del mar que el hombre de la montaña, el que vive en una región esteparia, casi desértica como Almería que el que amanece en las verdes praderas de Asturias.

Pero sobre todo el arte popular está influido en aún mayor medida por la historia. Nuestros artistas populares recogieron las huellas artísticas de los pueblos que vinieron por el Mediterráneo o por el Atlántico, por tierra o por mar, de Europa o de Africa en son de guerra o en son de comercio y paz.

Y esto lo vemos más claramente si dividimos nuestro arte popular en cuatro zonas.

ARTE POPULAR DEL NORTE O CANTABRICO

Se caracteriza el arte popular español de la región Norte por un profuso empleo de la madera, ya que desde Galicia a los Pirineos abundan los bosques, por lo que los objetos de uso corriente desde el calzado hasta la techumbre de muchas de sus construcciones, pasando por los carros, los yugos, los aperos de labranza, los recipientes para contener el agua o para hervir la leche o los platos donde se come, todos son de madera o en general de materia vegetal.

Todos estos objetos utilitarios, del medio rural, resultan valiosas piezas de arte popular, ya que es realmente asombrosa la belleza de formas en el norte cantábrico de España, pues el artista anónimo de ellas tiene un extraordinario sentido de la medida y de la proporción y en él reconocemos inmediatamente a los inspiradores, a aquellas tribus celtas que habitaron estas tierras y dejaron sus huellas indelebles que comprobamos también en el trabajo del barro, en la cerámica actual de esas regiones decoradas con líneas o incisiones sobre bellas formas primitivas.

Otra influencia presenta, también venida de Europa, el arte popular norteño; la del románico europeo medieval, llegado con los peregrinos, cuando Santiago de Compostela era la meca de la cristiandad y el camino se pobló de puentes, iglesias y hospederías. Esta huella románica del arte erudito sobre el arte popular actual de España, cuyo análisis nos llevaría muy lejos, está palpable en los artesanos que hoy trabajan la madera o la piedra, el azabache o el marfil, tallan cruceros o crean petos de ánimas, esculpen figas o labran imágenes populares de Santiago con esclavina y bordón.

Encambio, en el arte textil tenemos un ejemplo de influencia de auras atlánticas, pues en una aldea perdida de la provincia de Orense, en San Martín de Viana del Bollo, todavía una mujer de sesenta años sigue tejiendo unas alfombras cubiertas de plumas de aves que no son más que la técnica aprendida en México por un emigrante gallego del arte plumario que tantas obras maestras produjo no sólo en la América precolombina, sino incluso en la colonial.

ARTE POPULAR DEL ESTE O MEDITERRANEO

El de esta zona resulta sumamente interesante ya que vemos como se entrecruzan en ella las influencias artísticas e históricas. Sobre lo que podemos llamar el "substratum" ibérico vinieron las colonizaciones griega, fenicia y cartaginesa y luego la dominación árabe y todo ello hay que unirlo a la gran habilidad manual del hombre levantino, a su alma de artista nato típicamente mediterráneo y a la gran utilidad del artesano de esta tierra para asimilar todo lo llegado de fuera.

Huellas del pueblo ibero vemos en la cerámica, primordial arte levantino por la gran calidad de sus arcillas que fueron trabajadas desde la más remota antigüedad. Vemos sus típicas líneas y fajas paralelas y entre ellas círculos, cayados o espirales en color siena más o menos próximo al rojo o al negro. Vemos los mismos trazos curvos de aquella cerámica hechos con almagre sobre el rosado barro de la cerámica actual de Traiguera en Castellón, o pinceladas como comas en verde claro o marrón sobre el melado que utilizan los alfareros de Alcira o Chiva en la provincia de Valencia. Y las mismas líneas ibéricas vemos en los cántaros, botijos y jarros aragoneses cuya única decoración son simples rayas moradas o pardas a las que se añade alguna vez la esquematización de una flor única.

También de influencia ibérica es la orfebrería valenciana del aderezo tradicional del traje de labradora que viste en las fiestas y que presenta un gran parecido con los largos colgantes y el triple collar con anforillas y bulas de la Dama de Elche.

Huellas griegas en las bellas formas eternas muy mediterráneas de la cerámica catalana y mallorquina que pueden ser cretenses en unos casos o de la Hélade clásica en otros (fig. 3).

Entre estas formas está la "doll" de Cadaqués, cántaro-tinaja de color verde vidriado que las mujeres llevan sobre la cabeza. Influencia de Creta nos parece adivinar en los pitos cerámicos usados en las romerías en la isla de Mallorca, de arcilla sin vidriar con una capa de yeso o de cal y unas pinceladas muy esquemáticas en verde y rojo, o en amarillo y rojo representando mujeres con sombreros o tiaras y ofrendas en las manos, y hombres jinetes en caballos con alas o entoros de largos cuernos muy similares a figuras chipriotas que nos demuestran una clara llegada a través del Mediterráneo de una misma herencia cultural.

En la isla de Ibiza no tienen las actuales figuras de cerámica popular la belleza de lo griego sino el sello inconfundible de lo fenicio y lo cartaginés con sus rasgos abultados, caricaturescos, sus grandes cabezas y sus cuerpos grotescos. Como podría ser fenicia o cartaginesa la pieza llamada "empedrada" formada por collares concéntricos de oro que lleva sobre su corpiño la mujer isleña para bailar sus ancestrales bailes rituales de boda.

En las Baleares además de estos influjos vemos aún más fuertes o al menos de igual valor los que dejaron los árabes en unos tejidos muy curiosos llamados de "lenguas" que llegaron probablemente desde Persia con los árabes. En una miniatura persa del siglo XII que se conserva en el Museo Rodin de París vemos el suelo cubierto por la idéntica tela mallorquina en sus mismos colores azul y blanco. La técnica utilizada en época musulmana para lograr estas líneas era la de aislar una parte de la madeja sujetándola con los dedos de las dos manos, de tal manera que al introducirla en la materia colorante, esa parte no se tenía y al tejer formaba las lenguas en color blanco natural.

Esta zona del Este o Mediterránea es la única donde se sigue produciendo vidrio soplado, como por ejemplo en Mallorca y Cataluña, de influencia netamente árabe unas veces recibida directamente y otras a través de Venecia, o sea típicamente mediterránea donde a su vez había llegado del Oriente.

ARTE POPULAR DEL SUR O ANDALUZ

Esta región es la que más riqueza posee aún hoy de arte popular, y no sólo en cantidad sino en calidad, ya que es además de una gran belleza. No hay que olvidar que existió en estas tierras la más antigua cultura de España: la tartésica. Y sobre ella tantas otras entre las que sobresalen la romana y la árabe. Sobre todo de ésta última están impregnadas todas las manifestaciones eruditas y populares artísticas en mayor o menor grado, y de ellas han heredado estos hombres una gran perfección en todo lo que hacen, una paciencia en la que parece que el tiempo no cuenta, así como un reflejo de los colores de su cielo, de sus flores, del maravilloso arte y paisaje que les rodea por todas partes, al mismo tiempo que una gracia y un algo muy sutil que no se encuentra en ninguna otra parte de España.

En el litoral mediterráneo andaluz son todavía griegas y fenicias las influencias que encontramos en la bruñida cerámica de Almuñecar, en Granada, colonia fundada por los

fenicios con el nombre de Sexi. Y romanas (en aquellas ánforas que se llevaban entonces a la capital del Imperio desde España con el vino, el aceite y el trigo de la campiña cordobesa) las palpamos en la alfarería de barro blanqueado con sal de la localidad de la Rambla en Córdoba o de Lebrija en Sevilla.

Pero la huella más fuerte, como hemos apuntado antes es la de la cerámica árabe, que produce esa calidad especial de vidriado andaluz que parece que tiene oro en sus entrañas y que muchas veces está producido por una capa de caolín. Son también árabes las formas de los cántaros de Sorbas en Almería, o las "alcuzas" de aceite o los candiles de Ubeda en Jaén. Y totalmente árabe notamos a la cerámica granadina de Fajalauza que se repite a sí misma desde el siglo XV en que ya consta documentalmente que se fabricaba en la Puerta de Faxalauza, a la entrada del Albaycín.

La cerámica del arrabal de Triana en Sevilla tiene entrecruzadas huellas artísticas: la oriental árabe en el reflejo dorado, aunque hoy ha perdido su antigua belleza, la del arte del renacimiento italiano que trajo Niculoso Pisano en el siglo XVI a esta cerámica y a la de Talavera de la Reina y la china que puso de moda Francia en el siglo XVIII gracias a la cual aún hoy las piezas trianeras reflejan siempre paisajes y arquitecturas chinas (fig. 1).

También hay una enorme influencia árabe en los tejidos producidos en los telares manuales andaluces y en el arte del cuero, en la fabricación de los pocos cordobanes y guadamecés que aún hoy se fabrican por artesanos del pueblo, legado de los musulmanes que fueron los que enseñaron a curtir, teñir, policromar y dorar las pieles y ponerlas brillantes como espejos. Como musulmán es el trabajo de la "taracea" granadina con incrustaciones de nácar, marfil o hueso sobre maderas preciosas americanas usadas hoy, pero con los mismos dibujos geométricos y de lacería de toda la tradición árabe.

ARTE POPULAR DEL CENTRO O CASTELLANO

Esta zona es menos rica en arte popular que la del este o mediterránea y que la del sur o andaluza. En este hecho han podido influir una serie de motivaciones como la especial psicología del hombre castellano, sobrio y austero, sin grandes necesidades y sin demasiada imaginación así como puede ser resultado de su pasado guerrero, siempre en pie de guerra, sin el reposo necesario para el acto creativo artístico popular.

Hay sin embargo focos que hay que exceptuar de esta menor riqueza artesanal como son el toledano, el salmantino y el extremeño, incluyendo y generalizando en esta denominación de centro y castellano a León, Extremadura y a todas las provincias de las dos Castillas.

Aquí en esta zona es natural que se mezclen las influencias europeas y nórdicas con las del sur, árabes y africanas y en última instancia del Oriente mediterráneo, formando ese conglomerado entrañable que llamamos arte mudéjar.

La cerámica toledana de la capital misma y de Talavera de la Reina y de Puente del Arzobispo muestra el arte mudéjar que fué realmente tan popular y el renacentista europeo que impregnó la edad de oro del Toledo imperial. Los motivos propios del renacimiento español de águilas, escudos, leones rampantes y guerreros de Flandes se



Fig.1. Arte popular del Sur o andaluz, "Tallero" de cerámica de Triana.- Fig.2. Arte popular del Centro o castellano, Bordado de Lagartera.- Fig.3. Arte popular del Este o mediterráneo. Influencia griega de las jarras de picos.

mezclan con dibujos geométricos y vegetales típicamente árabes, a los que se añaden ciertas reminiscencias de la cerámica de Alcora que copiaba a su vez durante el siglo XVIII la francesa de Moustiers.

En los bordados castellanos y leoneses tenemos la mayor influencia árabe de todo el arte popular actual de España. Está muy clara la ascendencia mora de los toledanos de Lagartera en que se combina el bordado con el calado y en los que domina una gran estilización (fig. 2). Y en los de Segovia donde las novias siguen cumpliendo el precepto de sus antepasadas de religión musulmana de no representar seres vivos para no emular a Dios en su papel creador, y plasmando por lo tanto en sus tejidos bordados, sólo dibujos lineales o fitomorfos.

Aún más influencia oriental presentan los bordados populares salmantinos patente en el empleo de hilo de seda, en el predominio de colores como el azul y el salmón y en el temario de águilas bicéfalas y animales con collares en el cuello que siguen representando las mujeres de La Alberca o de Fuente de San Esteban.

Estos pocos ejemplos entre muchos cientos que podríamos citar nos muestran como el tesoro del arte popular de España actual, aún vivo y riquísimo, sigue representando las influencias que le dejaron los pueblos que vinieron por tierra o por mar, a través de los Pirineos o a través del Estrecho de Gibraltar, por el Mediterráneo o por el Atlántico y que para bien o para mal formaron eso que llamamos España.

THE CORRIDA DE TOROS, EAST AND WEST

JOHN F. HASKINS. UNIVERSITY OF PITTSBURGH. U.S.A.

The "Corrida de Toros", or "bull fight" as it is more commonly known in the English language, is the national spectacle of Spain. It is not a sport in the usual sense, but a highly stylized ritual set in scenes "suertes" of tragic drama. The fervour of its following has nearly returned the practice to what it perhaps was in its origin--a form of religious event. The participants in the bull ring and the order of action "tercios" in its present form were frozen into recognizable patterns at the turn of the XVIII. Century. While the bull fight exists (or existed until very recently) in most other Latin countries in Europe, and was exported as early as the XVI, Century to the Western Hemisphere where it still flourishes, Spain is regarded as the true home of the Matador. The Spanish version of "la fiesta brava" is seen as the pure and proper prototype for all of the others.

"Tauromaquia" or bull grappling of various sorts was, of course, not at all unusual in many areas in antiquity, even remote antiquity, nor are depictions of such events unusual in art.¹ As Rudolph and others have shown, some form of bull grappling continued in the western provinces of China from the Han Dynasty until the late Ch'ing period, well into the XIX. Century².

Despite a long emotional involvement between the Spanish people, the bull ring, and its participants little is really known of the origins of the spectacle itself. One of the factors that causes the bull fight in Spain to differ from similar contests elsewhere (in addition to the ritual death of the bull) is the ferocity and tenaciousness of the Spanish breed of the animal itself. A fighting bull, bred for the ring, will--even though maddened by torture, and suffering from serious wounds--continue to attack everything in sight until it is killed. This may prove an important clue in tracing the origin of the bull fight in Spain. While the role of the bull in general is important in the myths, cults, legends, and religions of antiquity, it is the character of the Spanish fighting bull that makes this animal unique.

The arrival of the Celts in Spain is a near historical event, in that the date of their penetration (it does not seem to have been a true invasion, or conquest) may be placed

within a few decades in the VI. Century B.C.³ The Celtiberians realized the savage qualities of the wild cattle inhabiting their regions. They would seem to have practiced a game or ritual involving these animals. A game which no doubt derived from the chase. Later, they herded the cattle together and developed them as auxiliaries to their armies. Precisely how the Celts managed to pen these large and destructive animals into their cities is not made clear. It is recorded, however, that the Carthaginian, Hamilcar Barca (ca. 270-228 B.C.), the father of Hannibal, was defeated during the siege at Illici (ca. 228 B.C.) when the Celtic defenders of the city attached carts loaded with faggots to wild bulls, set the loads alight, and drove the flaming ensemble into the enemy forces⁴. The Carthaginians were nearly annihilated. Roman accounts of a later period mention that bull games were held in Andalusia (the ancient "Baetica") wherein unmounted men would kill a bull with a battle axe or a lance as proof of bravery.⁵ It was mentioned that capes of skin or hides were used in these contests to distract the attention of the wild creatures. Thus, certain aspects of the modern bull fight were probably of Celtic origin and already existed in pre-Roman Spain.⁶

The existence of bull grappling in China had, as has been mentioned, been discussed several times in the past (see "Plates I & II").⁷ A number of tribal peoples in west China were known to have practiced bull fighting in antiquity.⁸ Among them were the "Ha Wa, Chü-shih", and "Pai Miao" (also known as the "Eastern Tung", and Western, Hsi, Miao"). A number of "strong men" and heroes were known as bull fighters, Mêng Pên and Hsia Yu were perhaps the best known.⁹ In addition to this, recent excavations from Yunnan province, in southwest China, have brought to light monument which could have been produced as illustrations of the corrida for contemporary Mexico or Spain (see "Plates III - IV")¹⁰. It may be possible to prove such a relationship.

At the beginning of this century, French excavators unearthed bronze and iron age tombs, in what was then French Indo-China, not far from the present capital of North Vietnam, Hanoi. Material discovered there has come to be known as the Dong-sô'n culture (from "Tung-shan," "Eastern Hills").¹¹ It was remarkable for a series of vaulted brick tombs of Late Han date, in which (among other things) were discovered a number of bronze drums of distinctive shape which have become famous as the "Dong sô'n drums"¹².

During World War II, a number of bronze artifacts of seemingly Dong-sô'n type were acquired in the markets of the provincial capital K'un Ming in Yunnan province.¹³ It was stated at that time that these objects, which eventually found their way to the British Museum, had come from the nearby market village of Chin-ning. After the war, in 1952-53, the Yunnan Archaeological Commission undertook several campaigns of excavation at a site near Chin-ning known as "Shih-chai Shan" ("Stone Fortress Hill"), about 30-35 km. south-southwest from the provincial capital K'un' ming.¹⁴ Stone Fortress Hill proved to have been a necropolis, consisting of 23 tombs, along the shores of Lake Tien-ch'ih. The grave-site was the cemetery of the noble families and the royal house of the state of "Tien", who ruled in the area until the Han conquest in 109 B.C.¹⁵ This excavation, and later work at "T'ai-chi Shan", near the village of An-ning further north, as well as "Li chia-shan" at Chiang Ch'uan, have provided a wealth of material which may be dated with some precision.¹⁶ All of it is earlier than any of the dated objects from the sites further south and east in Indo-China.¹⁷

The excavation report from Stone Fortress Hill has been published (although not all of

the finds were included) and the site has been discussed in numerous publications in China and elsewhere. The excavators arranged the graves themselves into four types by absolute chronology, and there would also seem to have been at least three, if not four, art styles represented as well.¹⁸ The datable material covers the period from "ca". 176 B.C. to "ca". 118 B.C.--although it may be inferred that some is both earlier and later--and the region was conquered by the Han in 109 B.C. Of the twenty three graves opened, Type I included: M (for "mu," "tomb") 14 through M 17.¹⁹ Type II (the largest group and the one that carried the date-bearing coins by which the chronology for the site was determined) contained: M 3, M 10 through M 13, M 18 through M 22, and probably M 1 and M 2 as well.²⁰ Type III had M 4 through M 7, and Type IV consisted of M 8, M 9, and possibly M 23.²¹ In the third group was M 6, which has been identified as the "royal tomb", for in it was found an inscribed gold seal reading: "Tien Wang". "the King of Tien".²² Such a seal was mentioned in the Han histories as having been given to the local ruler at the time of the conquest, or shortly thereafter, in the second year "Yüan-fêng" of Han Wu-ti (109 B.C.).²³ Coins, seals, and inscribed mirrors were the means of dating and provided an absolute chronology. Some of the later tombs, which were badly disturbed, contained coins which could be placed to the time of Wang Mang ("ca". A.D. 9-A.D. 25) and slightly later.²⁴ A relative chronology was established by shifts in style. The latter suggested that more than one people were involved. This may prove to be more important than the absolute date. At least one author has seen something like a "people's art" versus a "court art" in the area.²⁵ This may be partly true, for as will be shown, one should expect to find a reflection of the court art styles of the State of Ch'u from the Late, or Eastern, Chou period.²⁶ The variety of styles at Stone Fortress Hill are of importance and may have as well some bearing on representations of the bull and bull fighting scenes found there (see Plates V & VI).²⁷

The actual date of the intrusion of the Chinese into Yünnan prior to the Han conquest of the II. Century B.C. has been the subject of dispute since the early records do not agree. The major facts will be found in chapter 116, fol. 1 a-5 b, of the "Shih Chi" ("The Historical Record"), by Ssu-ma Ch'ien, and the other accounts -- with a few differences -- follow that.²⁸ The historian said that late in the Eastern Chou period, during the era of the "Warring States" ("Chan Kuo", ca. 480 B.C. - 221 B.C.), when the southern state of Ch'u faced the all-conquering western state of Ch'in, a general officer from the Ch'u court was sent westward, together with a detachment of troops, along the Yangtze River in search of allies to aid the southern state. The commander of the expedition was General Chuang Ch'iao, a descendant of the royal house of the State of Ch'u.²⁹ The General must have had a large detachment of men when one considers what was said to have happened later. The problem, however, is seen in the date of his mission. The earliest records have it that Chuang Ch'iao was ordered to the West during the reign of King Wei of Ch'u (Ch'u Wei Wang, ca. 338-329 B.C.). Later books place the event in the time of Ch'u Ch'ing-hsiang Wang (ca. 293-262 B.C.). Since General Chuang Ch'iao was supposed to have been trapped in the West when the Ch'in General Ssu'ma Ts'o, crossed the Yangtze River to attack Ch'u, and this event took place ca. 280 B.C., the later date is, therefore, probably the correct one.³⁰ The Ch'in eventually conquered Ch'u in 223 B.C., and established control over a unified China for the short lived Ch'in Dynastic ("ca". 221 B.C. - 209 B.C.), which prepared the way for the Han Empire.³¹

General Chuang Ch'iao, cut off on his attempt to return home, was reported to have

turned around -- together with his men -- and to have returned to Yünnan. The Ch'u general proclaimed himself King of Tien, adopted native customs and dress, and proceeded to rule the state.³² The Tien capital was at (or near) K'un-ming, which is still the provincial capital. The records (and here all agree) state that all of the later kings of Tien claimed descent from the Ch'u general, Chuang Ch'iao, until the last of the line, Ch'ang Ch'iang Wang died (ca. 109 B.C.?).³³

The appearance of a strong army from the State of Ch'u in the last decades of the III. Century B.C. (ca. 280 B.C.), explains the similarity between some of the material from the graves at Stone Fortress Hill and that of other Ch'u sites in eastern China.³⁴ There is even a strong possibility that the Yüeh culture (of which Ch'u was a more sophisticated cultural part) of south China may have been the true center for Don-sô'n art rather than Indo-China.³⁵ This is, of course, only speculative so far. There are, however other works which may give yet another explanation for the culture-mix in the Tien area around K'un-ming.

A much later book, written in the Ming Dynasty (ca. 1550), by the banished Han-lin scholar, Yang Shên (1488-1559), was entitled: Nan-chao Yêh-shih ("The Romance of Nan Chao"). The book was re-written and expanded by Hu Wei, during the Ch'ing period (ca. 1775), and was finally translated into French in 1904 by Camille Sainson.³⁶ Nan Chao was a later name than Tien for what is now Yünnan. Yang Shên had been punished and banished to Yünnan ca. 1524.³⁷ He occupied himself while in exile by compiling a history of the region. The "Romance of the Nan Chao Kingdom" is listed as an "unofficial history" and was catalogued among works of the second class.³⁸ The book is a compound of history, legend, and myth and as such has been regarded with suspicion.³⁹ It does, however, contain some information which, if true, could shed light on the problem here.

The oldest name for Yünnan seems to have been "Miao-hsiang Kuo" ("Kingdom of Excellent Perfume") which at one time belonged to India. The capital was near the present day Ta-li fu, King A Yu "A Yu Wang", Asôka Rajah (ca. 272-232 B. C.), king of Magadha ("Mochieh Kuo"), the modern Behar married Ch'ien-mêng K'uei, who gave birth to a son named Ti-mêng Chü. The latter had nine sons. The first born, Mêng-chü Fu-lo, became the ancestor of the rulers of sixteen kingdoms. His eighth son in turn, Mêng Chü-sung, was the ancestor of Jên Kuo, ruler of the Pai-tzu kingdom.⁴⁰ This petty kingdom existed in the west of the province (Yünnan) with its capital southeast of Ta-li fu at Pai-ngai. Nothing is known of the succession of these princes, although both Cordier and Sainson attempted to arrange them in some sort of order.⁴¹ Prince Jên Kuo, however, was an historical figure. He later became the King of Tien after the hereditary rule of the Chuang Ch'iao dynasty had ended. It was either Prince Jên Kuo, or Prince Ch'ang Ch'iang (the last descendant of Chuang Ch'iao to rule the Tien), who was buried in the "royal tomb", M6, at "Shih-chai-shan".⁴² The inscribed gold seal found in that grave was sent to one of them by the Emperor Han Wu-ti in the second year "Yüan Fêng" (109 B. C.) at the time of the conquest.⁴³

The early Indian princes (if they indeed were that) of the Meng Dynasty were succeeded by a ruling house (clan or tribe) called K'un-mi. Their state was K'un-mi Kuo, and their capital city was unknown -- unless it was, as the name suggests, K'un-ming itself.⁴⁴

Nothing is known of their succession, nor is there a record of the names of these K'un-mi princes. Their kingdom was also supposed to have been called Pai Kuo, and they ruled before the era of the "Warring States" ("Chan Kuo", ca. 480-221 B.C.).⁴⁵

There is a problem of chronology here. Asóka Rājāh (ca. 272-232 B.C.) the grandson of Chandragupta Maurya, founder of the Maurya Dynasty (ca. 233-185 B.C.)⁴⁷ could hardly have started a dynasty of his own in southwestern China in the V. Century B.C. Nor would there have been time for several generations of Mêng and K'un-mi princes to have reigned in the area before the entry of Chuang Ch'iao and his Ch'u army in 280 B.C. This would have been six years too early for Asóka to have had anything to do with it, even if the story were true and the various peoples were all ruling at the same time in different parts of the province.

The important name here is K'un-mi. These peoples remained in the region well into the Han period, and was mentioned, their tribal name may be reflected in the name for K'un-ming, still the provincial capital of Yunnan. There was also a people called k'un-ming, although this may have been a mistake for the original reading, after the city became well known. As will be shown, the K'un-mi may well have been a Celtic or proto-Celtic people, and to have been responsible for the bull fight scenes on the plaques from the tombs at Shih-chai-shan and now more recently at Li chai shan⁴⁶. Others have mentioned long ago that there was the possibility of a relationship between the art of Dong sô'n and that of Hallstatt.⁴⁷

The history of the spread of the Celtic peoples in Europe is rather confusing and not really the main topic here. Suffice to say that peoples thought to be Celtic, or Celt-related, were already in the areas that they were to inhabit by the time the classical authors began to mention them or their territories.⁴⁸ The "Massiliote Periplus" suggests that the Celts were in Spain at the turn of the VII - VI Centuries B.C., and certainly before the Carthaginian invasion of 530 B.C.⁴⁹ It remains for us to trace them elsewhere.

One problem has been suggested many times in the past, but has never been solved to the satisfaction of everyone. This is the possibility of the spread of Celtic peoples to the East as well as the West.⁵⁰ The southeastern movement of the Galatians into northern Phrygia in the III. - II. Centuries B.C. is of course a fairly well recorded historical event. They apparently still spoke their original Celtic tongue when St. Jerome found them there in the IV. Century A.D.⁵¹ A supposed eastward drift of Celtic (or proto-Celtic) peoples would have had to have been separate from this and have occurred much earlier. There is one way this could have happened. And if this were proven to be true, it might explain a great deal.

During the second millenium B.C., a culture-belt was spread across the whole of Eurasia, from the mouth of the Danube in the eastern Ukraine to Minusinsk along the Yenisei River in Siberia. The culture is known as "Timber Tomb" ("srubnaya") in the West and Andronovo in the East.⁵² It is called "Chvalinsk" in western Kazakhstan, "Tazabagiab" at Khorezm, an Andronovo phase was postulated by Bernashtam at Semirechiya, there was a definite Andronovo level in the Altai, and of course, there was an Andronovo period at the Minusinsk type-site.⁵³ Andronovo received its name from a near-by village. Tomb finds, burial styles, and the curious "log cabin" burial structures within the grave pits themselves, all suggested that a vast area had been populated by

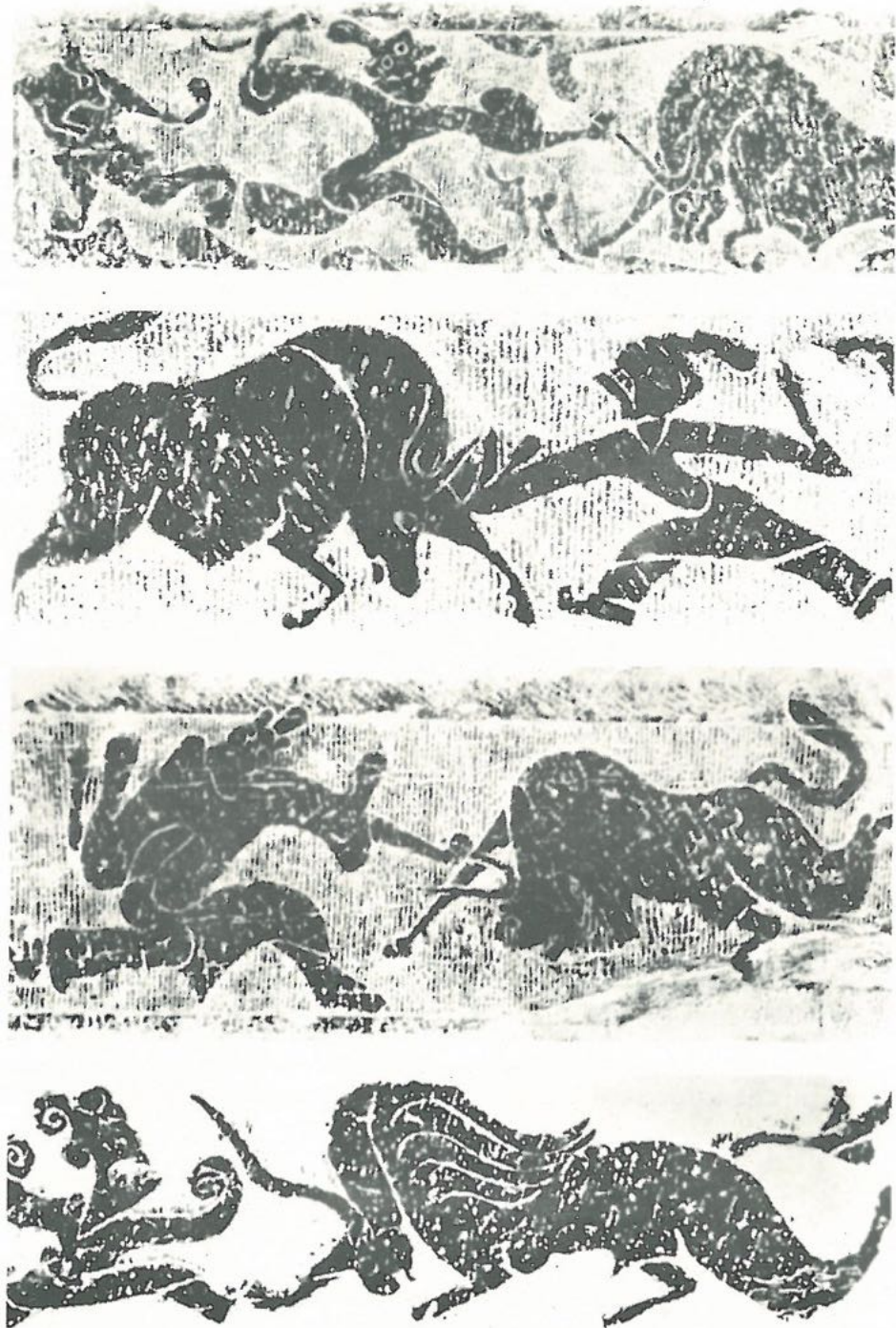


Fig. 1. Rubbings of stone wall relief from "Nan-yang" in "Ho-nan" Province. Late Han, probably II Century A.D. All from Richard C. Rudolph, "Bull-Grappling in Ancient China", 'Archaeology', 13/4 (New York, Winter 1960), 241 - 245, figs. 3, 4, 5, & 6. Height of reliefs about 13", length varies.

the same people. If not this, it suggests close and regular contacts for a centuries-long-period between peoples with very similar culture patterns. It was during the Andronovo phase at Minusinsk that Europoid skull-forms became the dominant type in most tombs. Srubnaya/Andronovo has been dated (without very good reason) ca. 1750 - 1300 B.C.⁵⁴ It was definitely in the latter part of the second millenium B.C. at any rate.

The similarity of the tombs and their contents, common both to the Srubnaya and Andronovo cultures changed in the East about the turn of the second millenium B. C. (ca. 1250 B.C. has been suggested), with the development of the Karasuk era (ca. 1200 - 700 B.C.).⁵⁵ The Karasuk was spread from the Trans-Baikal region to Swmirechiya, but was most prevelant at Minusinsk and in the Altai.⁵⁶ It is during this period that Shang Chinese artifacts (already noted perhaps in late Andronovo) became common at Minusinsk. There would actually seem to have been something like a resident Chinese trading colony in the Minusinsk area at this time.⁵⁷ Skull forms discovered in the burials also change, with Mongoloid types becoming dominant in most cases.

No such break was noted in the West. From Central Asia, across the Steppe to the eastern Ukraine, the "Timber Tomb" (Srubnaya) culture continued until near historical times.⁵⁸ It is quite probable that the Thraco-Cimmerians of the historical period, and very likely the Celts (Κελτοί) as well, grew out of this basic Srubnaya stock. There is a strong possibility that the historical Cimmerians (Κιμμέριοι) were themselves a Celtic or a proto-Celtic people. They certainly lived in the correct places to have been Celtic.⁵⁹

The Karasuk epoch blends into the short-lived Maiemir period in the Altai, with Euro-poid skull shapes being still the dominant type. Everything is then swept away by the rise of the turbulent period known as Tager. (VIII. - I. Centuries B.C.) The era of the mounted nomads began in the Tagar phase and they were pushed into history. In the West the nomadic horsemen came to be known as "Scythian" or "Saka".⁶⁰

From this point on, we are on fairly solid ground. After the Scythians (ca. VIII - VII. Centuries B.C.?) came the Sarmatians in the IV. Century B.C.. The latter were followed by the Huns, shortly after the turn of the Christian era.⁶¹ There is no evidence of a counter-migration. If there had been a Celtic-related substratum (and there seems to be evidence that such was the case) in the pre-Scytho/Sakian Orient, it would have had to have grown out of the Andronovo base. Europoid skull forms become less of a dominant factor in the burials of the later Karasuk, Maiemir, and early Tagar epochs. The Scythians of the "Histories" of Herodotus would seem to have been an Iranian people, and therefore, Europoid -- but they went West, not East, nor were they Celts.⁶²

Something of this nature may be reflected in the names given to peoples living on the Eurasian Steppe during the historical period. One series of them is of particular interest at this point.

The term Getae (Γέται) occurred for a people who lived in Thrace at least as early as the V. Century B.C.. Moving eastward across the Steppe, we find the Tyragetae (Τύραγεται), the Thyssagetae (Θυσσαγέται), and finally, the Massagetae (Μασσαγέται).⁶³ In western China we have the Yüeh'chih (Getae, Γέται) once more) who, in the late Han period were called by their proper name: Ta Yüeh'chih (Massagetae), after they had rejoined the major clan on the border of Bactria sometime in the second century B.C.⁶⁴.

The Yüeh'chih/Getae, or a people with a name which would have been so heard by the Chinese during the Han, had apparently been living on the borders of the Middle Kingdom since the Shang/Chou period at least. This would cover the late Andronovo through the early Karasuk epochs in Siberia. It is interesting to note that the Yüeh-chih/Getae were known as Niu-chih, "Bull-People", in at least one source.⁶⁵ Another record has them present at a great festival soon after the Chou conquest, ca. 1122 - 1027 B.C..⁶⁶ The Yüeh-chih/Getae remained on the borders of China until they were driven away by the Hsiung-nu (Xiongnu - Huns?) during the early Han period in the II. Century B.C.. At this time, under the leadership of their Queen, they traversed Sinkiang and rejoined the majority of their people along the upper Oxus River.⁶⁷

Thus, we have found a band of similar, or related, cultures extending across the whole of the Eurasian Steppe. This was termed Srubnaya ("Timber Tomb") in the West, and Andronovo in the East. It lasted for approximately five and one half centuries -- in Siberia at least -- during the last part of the second millennium B.C.. In the West, the Thraco/Cimmerian, Getaean, and early Celtic cultures grew out of the "Timber Tomb" phase. Later, in the historical period, we found peoples called "Getae", with one or another epithet, throughout the area covered by the Srubnaya/Andronovo grave sites. This extended from the mouth of the Danube to Minusinsk in Siberia, and southward to the Western borders of China. The Yüeh'chih of the early Chinese sources were probably the Getae, and the Ta Yüeh-chih were the Massagetae. It is quite possible that all of these people were Celtic, proto-Celtic, or Celt-related.

Linguistics may give support to some of this. It has been accepted, more-or less, for many years that the Ta Yüeh-chih/Massagetae were probably one of the peoples responsible for the so-called "Tokharian" languages discovered in Turkistan at the turn of this Century.⁶⁸ Chinese sources state "expressis verbis" that the Ta Yüeh-chih were the Kushans of Bactria and northern India. Then too, there were few other people listed as having lived in the region who could have been responsible. "Tokharian" (from the "Tocharoi" of Strabo and Ptolemy) was the name given to the Indo European languages discovered near Qarashar and Kuca.⁶⁹ The languages (there are really two, one is not a dialect of the other) have been termed "Tokharian A" and "Tokharian B", or "Turfani" and "Kucuan", and are known only through documents discovered in Turkistan by Grünwadel and le Coq. These languages were thought to have belonged to the so-called "centum" group of Indo-European tongues.⁷⁰ Neither of them is an Iranian language, although some form of Saka (certainly an Iranian tongue) seems to have been the dominant language in Inner Asia from Lop Nor to northern India during the early centuries of this era. Most of the documents written in "Tokharian" were believed to date from the VII. or the X. Centuries A.D..⁷¹ The Tibetans under Srong-btsan sgam-po ("ca". A.D. 629 - A.D. 649) had closed the southern routes though the Takla makan, and the Uighur Turks -- who had begun to infiltrate the area as early as the V. Century -- were dominant by the VIII. Century A.D., and remained so until the time of Chingiz Khan ("ca". 1206 - 1229).⁷²

There is possibly a reason for there having been two (possibly even three) languages of the "Tokharian" group.⁷³ The Ta Yüeh-chih shared the area along the Tarim basin during the early Han period with another people known to the Chinese as Wu-sum ("grandsons of the raven"). Just as the Ta Yüeh-chih were probably the Massagetae of Greek sources, the Wu-sun were the Issedonians (Ισσηδωνιτου) of the same records. If one accepts the

Ta Yüeh-chih and the Wu-sun as "Tokharian" -- or, as one authority put it, "aetio-Tokharian" -- it follows that the Massagetae and the Issedonians were Tokharian as well; and, therefore, spoke an Indo-European language.

We further find that the name for the King (it may have been a title or even an ethnos) of the Wu-sun was K'un-mi, of was so rendered by the Chinese.⁷⁴ This is yet another suggestion of there having been a Celtic ethnos for the Tokharian speaking peoples. The title rendered as K'un-mi by the Chinese may reflect the basic word which resulted in the Welsh "Cwnry" ("people"), a root that may underly the name for the classical Cimmerians (Κιμμέριοι) as well.⁷⁵ The importance of a people named K'un-mi, or K'un-ming in southwest China in the Han period has already been noted.⁷⁶

CONCLUSION

It may be possible now to make the following suggestions: 1). The "Timber Tomb" (Srubnaya) and Andronovo cultures of the second millenium B.C. were closely related. 2). Thraco/Cimmerian, Getaean, and Celtic cultures in the West developed from the Timber Tomb period. 3). There were Getaean peoples spread across the Eurasian Steppe from Thrace to Kansu. 4). The Ta Yüeh-chih/Massagetae were part of this culture. 5). The Ta Yüeh-chih/Massagetae were probably proto-Tokharian. 6). The Wu-sun/Issedonians were also a Tokharian people. 7). The name (or title) of the Wu-sun king was rendered by the Chinese as K'un-mi. 8). A clan (or tribe) with the name K'un-mi (it may have been the title of the ruling house, the Chinese characters for K'un-mi are the same, however, in both cases) had possibly drifted south, from Kansu (probably), through Szechwan, to Yunnan, where the Chinese encountered them after the Han conquest in 109 B.C.. 9). This migration occurred certainly before 280 B.C., when the Ch'u general, Chuang Ch'iao, and his armies settled at K'un-ming to rule the Tien, and established a dynasty whose descendants were buried in the necropolis at Stone Fortress Hill. 10). The K'un-mi continued to live in Yunnan until late in the Han period at least. 11). The K'un-mi kings in Yunnan may have been related to the K'un-mi kings of the Wu'sun in Turkistan. 12). All of these people -- the Ta Yüeh-chih, the Wu-sun, and the K'un-mi, alike -- may have been Celtic. 13). It is probable that the Celts were responsible for certain elements in the ceremony of the "corrida de toros" as it is known in Spain. 14). This occurred in pre-Roman times. 15). There were scenes depicted on plaques from the tombs at Stone Fortress Hill in Yunnan which suggest ceremonial bull grappling. 16). This ceremony may have been introduced by the K'un-mi, and spread from them through western China in later periods. 17). It is likely, therefore, that the bull fight was introduced into southwest China by the Celts, just as it was introduced by the same (or a related) people to Spain; and finally, 18). This occurred at about the same time in both instances.

NOTES

1. It would be far easier to list areas in which bull-grappling and bull-mythology did not play a major role, than to attempt to list all of them in which it did. Domestic cattle were fairly common in Egyptian art, and of course, "Apis" was the Egyptian "Bull-God". Bull combat, however, was not so often seen. A Predynastic slate palette in the Louvre depicts a man being gored by a bull, see W. Stevenson Smith, "The Art and Architecture of Egypt", Pelican History of Art, Penguin Press, Baltimore, Md., and Harmondsworth, Middlesex, England (1958), Plate 6, and p. 13. The so-called "palette of Narmer", First Dynasty, depicts on the reverse side, a bull charging a city gate. The bucrane became a common factor in Egyptian art during the XVIII Dynasty and later. Representations of bulls were rather uncommon in Scythian art as well. A pre-Scythian gold standard top with a sculptured bull was discovered at Maikop, and bull skeletons were found in the tombs at Ul'ski Aul. The majority of seals found in Scythian tombs, however, which depicted bulls (or bull-grappling) were either Iranian or Greek. See Sir Ellis H. Minns, "Scythians and Greeks", Cambridge (1913), 144, 411, & 547.
2. Richard C. Rudolph: "Bull Grappling in Early China", 'Archaeology', 13/4 (New York, Winter 1960), 241 - 245. Although Rudolph did not cite the work, much of the same material was covered in Florence Ayscough (Mrs. H.F. MacNair), in 'Monumenta Serica', IV (1939/40). See also: Carl W. Bishop, "The Ritual Bullfight", 'The Smithsonian Institute Report for 1926' (Washington, D.C., 1926), 447 - 455. I wish to thank Prof. L. Carrington Goodrich, Ming Biographical History Project, Columbia University, New York, for these early references.
3. T.G.E. Powell, The Celts, Ancient Peoples and Places, General Editor, Glyn Daniel, New York & London (1958), 22 - 26, & 48. Pauly-Wissowa, 'Real Encyclopedia', XI/i, 21, Stuttgart (1921). s.v. Keltiberer, contains most of the classical sources. One may infer from the "Massiliote Periplus" that they were already there ca. 638 B.C..
4. The ancient Illici (Helici) was probably the modern Elche. Some accounts state that Hamilcar Barca was killed in this battle, others say he was drowned that year. See Polybius, Historiae, II, 1, 5-9, Diodorus Siculus, 'Bibliotheca Historica', XXV, 10 - 19. On the Spanish bulls, see Angus McNab, "The Bulls of Iberia", London (1957).
5. The cape was probably the Celtic "sagum", a mantle of black wool, later adopted as a part of the uniform of the Roman army, along with the Hallstatt long-sword, the so-called "gladius Hispanensis". Baetica was a part of Andalusia, probably near Granada.
6. Diodorus, op. cit., v, 33, mostly from Polybius, op. cit., XXXV, 2 - 3, mentions the bull as a sacred animal of the Celts or Celtiberians. Since this was before the Carthaginian period, bull-worship was probably not due to the Phoenician worship of Baal. One should note the number of names for gods and heroes in Celtic languages which included the word "tara", bull: "Donnotaurus", and "Deistaras", etc..
7. Rudolph 1960, op. cit., figs. 3, 4, 5, 6, & 7.
8. San Kuo-chi - "History of the Three Kingdoms" - by Ch'ên Shou, 18, 7a - 8b. Wolfram Eberhard, "Kultur u. Siedlung der Randvölker Chinas", T'oung Pao, XXXVI, suppl. (Leiden 1942), s.v. "Stierkampf", the Chü-shih of Yünnan also practiced bull fighting, probably in the Han period.
9. Mêng Pên and Hsia Yü were mentioned in the "Ch'ien Han-shu" ("History of the Early Han Dynasty"), by Pan Ku, 95, 52 - 5a, especially 7 b. Here the bullfight seemed to consist of an unarmed man pitted against a bull as a test of strength as Rudolph suggested. It is similar to the "bull-dogging" practiced in North American Rodeos in the U.S. today. In China, the men were dismounted, however.
10. "Yün-nan Chin-ning Shih-chai Shan Ku Mu-ch'ün Fa-ch'üeh Pao-kao" ("An Excavation Report on an Ancient Necropolis at 'Stone Fortress Hill', near Chinning in Yunnan Province"), Yunnan Archaeological Commission, Chinese Acad. of Science, 2 vols., Peking (1959). Seen 14, a partial translation, together with translations of the relevant histories, was issued (in mimeograph) by Paragon Books, N.Y. (1962), as: "Stone Fortress Hill, a lecture before the Chinese Art Society of America, Inc., 10 May 1961", 41 pp. See vol. II (hereafter SCS 59), Plate 73, figs. 3 & 4, vol. I, p. 92.

11. Olov Janse, "Archaeological Research in Indo-China", 3 vols., Cambridge, Mass. (1947-1951), has the relevant bibliography. See also Victor Goloubew, "L'Age du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam", 'Bull. de l'Ecole Française d'Extrême Orient (BEFEO)', XXIX (Hanoi 1929), 1-46.
12. Victor Goloubew, "Le tambour métallique de Hoang-ha", 'BEFEO', 40/2 Hanoi (1940), 383-409; Franz Heger, "Alte Metalltrommeln aus Südost Asien", 2 vols., Leipzig (1902); and Prince John Loewenstein, Ph.D., "The Origin of the Malayan Metal Age", 'Journal of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Society (JMBRAS)', XXIX/2 (1956), 5-78.
13. John F. Haskins, "Cache at 'Stone Fortress Hill'", 'Natural History', LXXII/2 (New York, February 1963), 30-43.
14. See note 10, SCS 1959, I & II. The first article on "Stone Fortress Hill" seems to have been: Sun T'ai-ch'ü, "Yünnan Chin-ning Shih-chai Shan Ku-l-chih Chi Mu-tsang" ("Excavation of Early Dwelling Sites and tombs at 'Stone Fortress Hill' near Chinning in Yunnan"), K'ao-ku Hsüeh-pao ('Journal of Archaeology', hereafter 'KKHP' 1956), vol. 1 (Peking 1956), 43-63. Since then, material has proliferated. See: "Early Chinese Art and its Possible Influence on the Pacific Basin" (hereafter 'ECAPB'), 3 vols., edited by Noël Barnard and Douglas Fraser, Intercultural Arts Press, N.Y. (1972); results of a symposium at Columbia University, N.Y., 21-25 August 1967. Particularly: vol. II, Emma C. Bunker, "The Tien Culture and some aspects of its relationship to the Dongson Culture" (mostly nonsense), pp. 291-328, and vol. II, Magdalene von Dewall, "Decorative concepts and stylistic principles in the bronze art of Tien", pp. 329-372. See also Magdalene von Dewall, "The bronze culture of Tien in Southwest China", 'Antiquity', XLI (Cambridge 1967), 8-21; and Haskins 1962, op. cit..
15. Chêng Tê-k'un, "The 'South-Western Barbarians'", 'West China Union University Museum Transl. Series 1' (Chêngtu, China 1945), 1-22, and Haskins 1962, op. cit. Chêng translated chapter 116, pp. 1a-5b of the "Shih Chi" ("Historical Record", hereafter SC), by Ssu-ma Ch'ien; included notes from chapter 95, pp. 1a-8a of the "Ch'ien Han-shu" ("History of the Early Han Dynasty", hereafter 'CHS'), by Pan Ku, and chapter 116, pp. 1a-8b of the "Hou Han-shu" ("History of the Later Han Dynasty", hereafter 'HHS'), by Fan Yeh. See Burton Watson, "Records of the Grand Historian of China" (transl. of SC), 2 vols., N.Y. (1961), particularly vol. II, ch. 116. The "Tien" were already at or near K'un-ming when Chuang Ch'iao found them there, ca. 280 B.C..
16. Chang Ts'êng-chi, and Yang T'ien-nan, (editors), "Yün-nan Shêng Wen-wu Kung Tso-tui" ("The Yunnan Archaeological Commission"), "Yün-nan An-ning T'ai-chi Shan Ku-mu Tsang Ch'ing-li Pao-kao" (given in English and Russian as: "Excavation of Ancient Tombs at T'ai-chi Shan near Anning, in Yunnan Province"), 'K'ao-ku' ('Archaeology', hereafter 'Kaogu'), 9 (Peking 1965), 451-458. Of the greatest importance to the subject discussed here is the result of an excavation, the report of which arrived too late to include in the original manuscript. This is the most recent discovered of a "Tien-culture" site at Li-chia-shan, near Chiang-ch'uan, in Yunnan. This site too would seem to be of Early Han date. See: "Yunnan Chiang-ch'uan Li-chia-shan Ku-mu-ch'ün Fa-chüeh Chien-pao" ("Excavation report on a burial at Li-chia-shan near Chiang-ch'uan in Yunnan"), by the Yunnan Shêng Po-wu Kuan (The Yunnan Work Team), Wên Wu, 8 (Peking 1973), 7-16. See 16. 'SCS' 1959, vol. I, pp. 102-104, and 132-135, and Haskins 1962, op. cit.. Coins discovered in the graves dated from 176 B.C. - 118 B.C., and a few scattered coins from disturbed areas dated to A.D. 9 - A.D. 25 and later.
17. The dated material from Indo-China is all of the late Han period (ca. A.D. 9 - A.D. 221). There are, however, indications that the Dong son material may indeed be very ancient. Recent discoveries of pottery have been placed (by carbon dating) as early as the third millennium B.C.. See Richard Pearson, "Dongson and its Origin", 'Bull. of the Inst. of Ethnography', Academia Sinica, 13 (Taipei, Taiwan 1961), 27-50.
18. 'SCS' 1959, I, 102-104, and 132-135. von Dewall 1967, 8-21.
19. 'SCS' 1959, I, 132-135.
20. M 1 and M 2 are only published in 'KKHP' 56, see n. 14. They probably belonged to group II, however, as the style is the same.

21. 'SCS' 1959, I, 132 - 135.
22. 'SCS' 1959, II, Plates 107 fig. 3, and I, p. 113. See notes 7, 48 & 49.
23. 'SCS' 116, 5 b.
24. 'SCS' 1959, 102 - 104.
25. von Dewall 1967, 8 - 21.
26. See n. 14, 'ECAPB' 1972, all three vols., passim. Annette L. Juliano, "Three Large Ch'u Graves Recently Excavated in the Chiangling District of Hopei Province", 'Artibus Asiae', XXXIV/1 (Ascona 1972), 5 - 17. The author does not seem to see the relationship between the Ch'u tombs cited and the material from Yünnan.
27. 'SCS' 1959, II, Plates: 24, fig. 3, M 6-88, 30, fig. 3, M 13-289, 34, fig. 1, M 6-67, and fig. 2, M 13-362 (note the pickaxe, "sagaris"? , Herod., "Hist.", I, 216), 35, fig. 1, M 13-205, (a "sagaris" again?), 41, fig. 2, M 17-29, 44, fig. 5, M 16-6 ("the throne" of the king of Tien ?), 46 & 47 (the "processional" drumshaped cowrie-shell container), M 13-2, 58, fig. 1, M 10-53, (the "cowboy"), 59, fig. 1, M 18-2, (a "po-shan-lu" with bulls), 71, fig. 1, M 13-39, (ring of bulls around a belt, buckle or mirror), 73, fig. 3, M 13-140, and fig. 4 M 7-33 (see also 'Kaogu' 9, 1961, Pl. 3, fig. 1), 75, fig. 1, M 10-5, 76, fig. 1, M 13-260, 77, fig. 1, M 13-258, 78, fig. 1, M 13-252, and fig. 2, M 12-38, 81, fig. 2, M 6-30, 83, fig. 2, M 13-109, 84, fig. 1, M 13-45, 90, fig. 2, M 12-169, and 124, M 12-2. Note the bucranes in Plates 87, figs. 1 & 2, M 13-254 & M 6-17, 88, figs. 1 & 2, M 20-16 & M 4-11, and 89, figs. 1, 2 & 3, M 13-115, M 12-153, and M 17-20. See 'KKHP' 56, Pl. 3, fig. 2, pl. 4 (insert), and Pl. 6, fig. 1. See also Feng Han-chi "Yünnan Chin-ning Shih-chai Shan Ch'u-t'u Wen-wu Ti Tsü-shu Wen-ti Shih-t'an" (given in English and Russian as: "An attempt to Classify the Ethnology seen on Antiquities from Shin-chai Shan, Chinning, Yünnan), 'Kaogu', 9 (Peking 1961), 469 - 487.
28. See n. 15. Georges Cordier, "La Province du Yunnan", Hanoi (1928), and Camille Sainson, "Histoire particuliere du Nan Tchao (Nan Chao)" "Nan Tchao Ye Che (Nan Chao Yêh Shih)", Traduction d'un Histoire de l'ancien Yun-nan; accompagnée d'une carte et d'une lexique géographique, Imp. Nat. Leroux, Paris (1904).
29. Joseph Rock, "The Ancient Na Khi Kingdom of Southwest China", Harvard - Yenching Institute Monograph Series, VIII, Cambridge, Mass., 2 vols. (1947), vol. 1, 5 - 8, 11 - 13, and 48 - 54.
30. Rock 1947, I, 7.
31. See notes 15, 22, 42, & 43, 'SC', 116, 5 b, states that a seal was given to the King of Tien, and later in the comments of the "T'ai-shih Kung" (official title of the "court historian"), 'SC', 116, 5 b - 6 a, the historian says that the seal was given to one of the descendants of the "Ch'u" Kings. At a later point in his summation, however, he goes on to state that the seal was given to Jen Kuo; and so too, the later books. See 'CHS' and 'HHS', loc. cit..
32. 'SC', 116, 4 b. This was ca. 280/279 B.C.:
33. See n. 31. The "Nan Chao Yêh Shih" ("Romance of the Kingdom of Nan Chao", hereafter 'NCYH'), by Yang Shên, says that Ch'ang Ch'iang Wang was deposed by his people because of his interest in Buddhism. Yang Shên, however, was a Hanlin scholar and his book is filled with anti-Buddhist propaganda.
34. See nn. 14 & 26, and Chang Kwang-shih, "Major Aspects of Ch'u Archaeology", 'ECAPB', I, 5 - 52, and William Watson, "Traditions of Material Culture in the Territory of Ch'u", 'ECAPB', I, 53 - 75. See also John F. Haskins, "The Art of the Peoples of the State of Ch'u", Catalogue, Chinese Art Society of America, Inc. New York (1957).

35. See, however, 'ECAPB', III, *passim*, and the importance of Oceania for both Indo-China and mainland China. This problem is still unresolved.
36. See n. 15, and Rock 1947, I, 163, on the shrine of Yang Shen (Yang Yung-hsiu). The shrine was still there at the foot of the hills West of K'un-ming, along the shores of the lake, in 1945 when the author visited it.
37. Yang Shên was punished by bambooning (caning) in the first year Chia Ching, of the Ming Emperor, Shih Tsung (A.D. 1522), because he together with more than 100 other scholars and officials had protested an honorary title being given to Prince Hsing Hsien (father of Shih Tsung). Only Yang Shên and his son escaped being beaten to death. After his banishment to Yünnan, he compiled his "romance" of the region. His biography is cut into the shrine at K'un-ming. Most of the original records of Yünnan were burned during the Mohammedan rebellion at the end of the last century.
38. This was the admonition of Hu Wei in the preface to his 1775 recension.
39. See n. 33. The work is filled with anti-Buddhist comments, and much of it was taken from folklore. Yang Shên, however, was a careful scholar, and some of it must be accurate.
40. See n. 28, Sainson 1904, Cordier 1928, and Rock 1947, I, 7. This would have been impossible. See R. Morton Smith, "Review of Gokhale on *Aśoka Maurya*", *Journal of the American Oriental Society* ('JAOS'), 87/3 (New Haven 1967), 340. Even with the earliest dates for Asoka: 272/264 - 232/227 B.C., this would have been from 8 to 16 years after the Ch'u armies invaded Tien.
41. See n. 28 & n. 40. Sainson 1904, index, and Cordier 1928.
42. 'SCS' 1959, II, Pl. 107, fig. 3, and I, p. 113, see also notes 22, 31, 41.
43. Wang Chung-shu "Shuo Tien-wang-ti Yin-mu Han-wei nu Kuo-Wang Yin (Given in English and Russian as: "The Gold Seal of the King of Tien")", 'Kaogu', 10 (Peking 1959), 573 - 575.
44. There were at least three towns named K'un-ming at various times in Yünnan, none of which is the present day K'un-ming (Yünnan fu). Rock 1947, I, 50n. The "K'un-ming-i" are the present day "Mo-so" (Na Khi) and "Li-su" of "Li Chiang".
45. The name is variously given as "K'un-mi", or as "K'un-mo", or "K'un-mi". See Eberhard 1942, 'TP', XXXVI, suppl., K 59, p. 152. It is interesting to note the number of peoples in Southwest China whose names included the epithet "white" ('pai'), in one context or another. The Greek *κελτοί* may have meant "white", or "tow-headed", and Kushan would seem to have carried the connotation of "bright" or "brilliant". The "Yüeh-chih" were really "moon-people".
46. The "Tien" (listed as a sub-tribe of the "Mi-mo"), the "Yêh-lang", "Ch'üung-tu", "Sui", "Hsi", "Tso-tu", "Jan-mang", "Pai-ma" ("White-horse", a "Ti", Turkic ? people), "P'o" (or "Pê", also "Po-i", with one or another epithets), "Mo" (or "Mao"), "Yüeh" (with several epithets, most of them directional, "north, south, and east"), "Ch'ieh-lan" (or "T'ou-lan"), and "Lao-shên" all lived in the region, together with the "K-un-mi", during the Han period, some of them as late as the VII-VIII Centuries A.D. See SC. 116, 5 a - 8 b. See also Fêng Han-chi, 'Kaogu', 9 (1961), 469 - 487.
47. Robert von Heine-Geldern, 'L'Art préboudhique de la Chine et de l'Asie du Sud-Est et son influence en Oceanie', 'Revue des Arts Asiatiques' ('RAA'), XI/iv (Paris 1937), 177 - 206. See also Solange Lemaître, 'Les Agrafes Chinoises (suite)', 'RAA', XI/iv (1937), 219 - 234. Bernhard Karlgren, 'The Date of the Early Dong Sô'n Culture', 'Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities' ('Ostasiatiska Samlingarna' -- now 'Museet' -- hereafter 'BMFEA'), 14 (Stockholm 1942), 1 - 28; however, citing Goloubew, disputed Heine-Geldern's theories, see p. 3.
48. Herod., 'Hist.', II, 33. Strabo, I, 33, IV, 177, 203, and XI, 507. Polybius, 'Hist.', II, 22, 6; and VII, 9, 6 ff. Pauly-Wissowa, 'Real Encyclopädie', VII/1, 13, s.v. Galli, has most of the Classical sources.

49. The problem of Γαλάται/Galatae, and Κελτοί/Celtae has not really been solved. Caesar made it clear that the Gauls of whom he spoke called themselves "Celtas". Kelt seems to have been the prior word, and Galatae the later one. The terms may have meant "the people", and "the land", or something of that order.
50. This has been proposed on several occasions in the past. See William Samolin, "Western Elements in the Art of Ch'u", 'ECAPB' I (1972), 181 - 198. See n. 8 here, I have proposed this myself on several occasions.
51. Jerome, "Opera", in Martianay. This was probably ca. 375 A.D.. They were the "Foolish Galatians" of Paul, Galat., 3, 1.
52. S.V. Kiselev, "Drevniaia istoriia Iuzhnoi Sibiri", 'Materialy Issledovaniia po Arkheologii SSSR' ('MIA'), 9 (Moscow-Leningrad 1949), summary and review in R. Ghirshman, "Histoire Ancienne de la Sibirie du Sud", 'Artibus Asiae', XIV/1-2 (Ascona 1950), 181 - 206, review in S. Tokarev, "Sovetskii Etnografii", 3 (Moscow-Leningrad 1950), str. 210 - 214; enlarged as "Drevniaia Istoriia Iuzhnoi Sibiri", Moscow-Leningrad (1951); and now in English as: "The Ancient History of Southern Siberia", See Kiselev 1951, 68 - 75, 106 - 113, and 179 - 183. See also Karl Jettmar, "The Altai Before the Turks", 'BMFEA', 23 (1951), 135 - 223.
53. Kiselev 1951, 68.
54. Kiselev 1951, 68 - 105.
55. Kiselev 1951, 106 - 183. See also Karl Jettmar, "The Karasuk Culture and its South-Eastern Affinities", 'BMFEA', 22 (1950), 83 - 126.
56. Kiselev 1951, 177 - 183, and 588.
57. Max Loehr, "Ordos Daggers and Knives", I, 'Artibus Asiae', XII/1 - 2 (Ascona 1949), 23 - 83; and II, 'AA', XIV/1-2 (1951), 77 - 162. Because of this, Loehr proposed that much of the Chinese Bronze Age was of Siberia origin. Karlgren, however, argued (probably correctly) the other way.
58. Sulimirski believed that the "catacomb culture" which preceded the "timber tombs" to be Cimmerian, and that Srubnaya ("timber tomb") was Scythian. T. Sulimirski, "Scythian Antiquities in Western Asia", 'AA' XVII/3-4 (1954), 282 - 318. The same approach was taken by Artamonov: M.I. Artamonov, "Obshchestvennyi stroi skifii", 'Vestnik Leningrad. Gos. Un-ta', IX (1947), str. 74 - 81. Srubnaya, however, did not carry with it the "animal style", see John F. Haskins, "Nomads and Migrants in the Art of Early Europe: Innovation and Conservatism", 'Actes du XXII-e Congres International d'Histoire de l'art', I, Budapest (1972), 79 - 89.
59. No one has ever said that the Cimmerians were Celtic, but there is little else that they could have been. The skulls found at Minusinsk during the Andronovo levels have been called "Thraco-Cimmerian". The whole problem of the Celts is still unclear. The Cimmerians were probably the Biblical "Gomer" (Gen. X, 2.).
60. Kiselev 1951, 184 - 306; Herod. "Hist"., IV, passim.
61. The problem is too complex to argue here. See Otto Maenchen-Helfen, "The World of The Huns", Berkley (1973), passim.
62. Herod., "Hist"., IV, ii.
63. Herod., "Hist". IV, 93 - 94, and V, 4; Ptolemy, III, 107, and Strabo, VII, 314, Herod., "Hist"., IV, 22 - 23, and I, 211 - 216.
64. 'HHS', 118, 5 b. It is interesting to note that the Massagetae were also led by a queen during the wars against Darius of Persia. Others have sought to find an Irish or a Welsh parallel for the name of the

- Massagetaean Queen, Tomyris, Herod., "Hist". I, 211. One should also note the girl-warrior, Chêng Tsê ("Tru'ng Trac"), daughter of a native chieftain from "Mi-lêng" ("Mi Linh"), who stirred up a rebellion against the Han in Indo-China ca. A.D. 40; 'HHS', 106, 2 b.
65. "Kuan Tzu", Attributed to Kuan Chung. A few of the names of the "Yüeh-chih" were overlooked by Haloun 1937, 243 - 318.
66. "I Chou-shu", writers unknown, 7, 59. See Haskins 1961, 'Doc. Diss.', I, 165.
67. 'HHS', 118, 5 a; and see n. 65.
68. This point at least is not disputed very much anymore. Pulleyblank, however, despite the work of Karlgren and Maenchen-Helfen (and to some extent my own), is still trying to make an "ārši" out of "Yüeh-chih"; E.G. Pulleyblank, "Chinese and Indo-Europeans", 'JRAS' I & II (London, April 1966), 9 - 39. The name "ārši" no doubt fit in somewhere. The people who wrote the documents discovered at Agni-Qārāsahr, near Turfan ('Tokh. A') would seem to have called themselves that, although the Uighur Turkish colophons that accompanied the documents stated that they were written in "Twyry" (perhaps: "Togry"). No name is as yet associated with the documents from Qizil, near Kucha ('Tokh. B'). The Wu-sun/Issedonians may have been "ārši". The "Ta Yüeh-chih", however, had to have been the Massagetae. No one else really fits.
69. Haskins 1961, doc. diss., I, 79, and 144 - 150. The earliest mention of "Tokharians" in any form is from Maes Titianus in Ptolemy, VI, 16, 5, here they are called $\Theta\alpha\gamma\upsilon\rho\omicron\varsigma$; $\Theta\acute{o}\chi\alpha\rho\omicron\iota$ appears in Strabo, XI, 8, 2 (C 511), and in Justin, Trog. Prol., XLII. F.K.W. Müller, "Maitrisimit und Tocharisch", Sb. P. A. W. (Berlin 1916), 414, first proposed "Tocharisch" for the languages from Turfan and Kucha. Others, however, have disputed the term. W.W. Tarn, "Greeks in Bactria and Indian", Cambridge (1939), 513 - 519, has listed most of the classical names. Haskins 1961, doc. diss., I, 144 - 150, has most of the Chinese terms. The actual name of the people is unknown, it may well have been "ārši". Note, however, the OP forms of "Aršan" - "bull", and see n. 66.
70. The "Tokharian problem" has produced a monumental literature. E. Sieg, W. Siegling, & W. Schulze, "Tocharische Grammatik", Berlin (1931 -), is still in progress. E. Schwenner, "Tocharische Bibliographie", 'Berlin Akad. d. Wissensch., Inst. für Orientalforsch.', 47 (1959), contains most of the bibliography. See George S. Lane, "Studies in Kuchean", Suppl., 'JAOS', 13 (1952), and Pulleyblank 1966.
71. According to Lane, there are elements of Finno-Ugric, Italo-Celtic, Balto-Slavic, and to a less important degree, Germano-Greek in the Tokharian languages. The texts are mostly translations of Buddhist documents, and contain a number of Indian words from Skt., but despite a long association with the Chinese -- at least geographically -- there is little influence from the Chinese tongue. The documents are written in a North Indian syllabary known as "Brahmi", which is also used for Skt. The first mention of "Tokharistan" in a Chinese source is from the "Pei-shih", 97, 16 b, copied again in "Wei-shu", 52, 8 a, & 102, 8 b, where they are listed as "T'u huo-lo".
72. The Turks first appear along the upper Orkhon sometime in the V. Century A.D., see Wilhelm Radloff, "Die Altürkische Inschriften der Mongolei", St. Petersburg (1895, 97, & 99). The problem of the Turks is as difficult to unravel as that of the "Hsiung-nu"/Huns, and the Tokharians. Some have seen a "Turk" or "Tirk" in the ancient Chinese tribal name "Ti", but this is uncertain. The Chinese name for Turks generally was "T'u-chüeh", see Eduard Chavannes, "Les Documents sur les Tou Kiue-T'u-chüeh" (Turcs) Occidentaux", Paris (n.d. - 1900?).
73. The documents from "Lu-lan" (Lop-nor), for the most part Saka, have suggested this, see Thomas, 'JAOS', 64/1 (1944), 1 - 3.
74. William Samolin, "Historical Ethnography of the Tarim Basin, before the Turks", 'Paleologia', IV/1 (Osaka 1955), 33 - 40. For "K'un-mi" as the name of the "Wu-sun" King, see the "Lament of Hsi Chün", in 'HS', 96 B.
75. Bernhard Karlgren, "Grammata Serica Recensa", 'BMFEA', 29 (1957), 417 - a, and 359 - m & n, gives a *kwon/*kuon, and *miar/*mjie for K'un-mi.
76. See nn. 44 - 48.

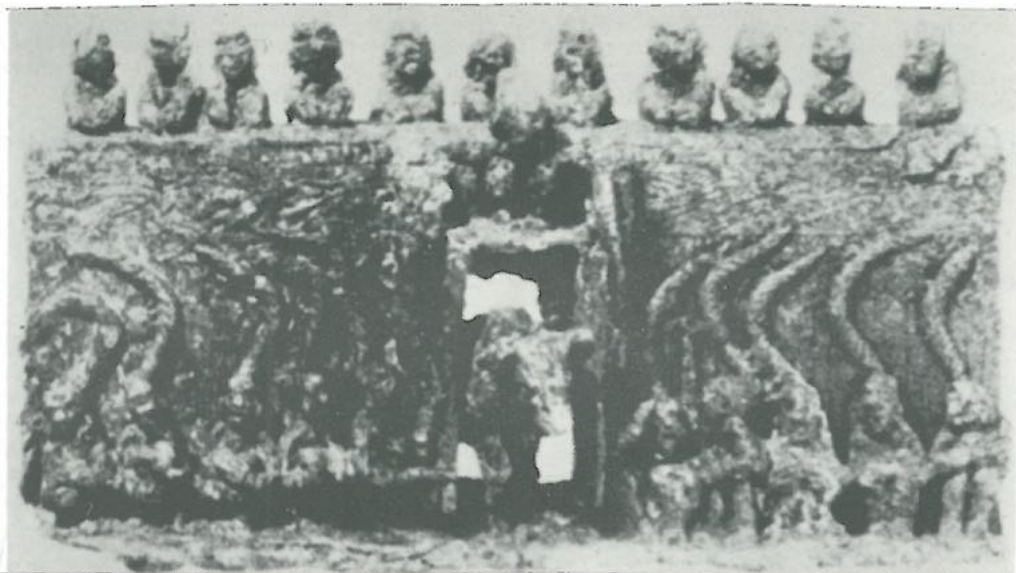


Fig.2. 'SCS' 1959, 1, 92, & II, Pl. 73, fig. 4 (M 7-33). Bronze openwork plaque, cast in high relief, $3\frac{1}{2} \times 2''$ (9.2 X 5.1 cm.), with a pin on the back. Probably used as a dress ornament. Fragments of silk and cotton thread noted on the back. The plaque is divided into three registers. There are eleven people atop the wall of the "arena", then a band of "basket work decoration, which resembles decor on bronze mirrors of the period. The "Alguacil" kneels atop the "Toril", and eight "Banderilleros" (each of whom holds a round object in his hands) prod the bull into the ring. Early Han period. - Fig.3. 'SCS' 1959, 1, 92, & II, Pl. 73, fig. 3 (M 3-140). Bronze openwork plaque, cast in high relief, $3\frac{1}{2} \times 2''$ (9.2 X 5.1 cm.), with a pin on the back bearing traces of silk thread. Probably used as a dress ornament. The plaque displays what appears to be a true "bullfight" scene. It is divided into three registers. There are ten people atop the wall of the "arena", nine more on what appears to be a bench (four on either side of the gate) and the "Alguacil" above the gate. On the lower register, the bull enters the "ring", and there are eight more figures, probably "Banderilleros", who are prodding the animal into the arena. Early Han period.

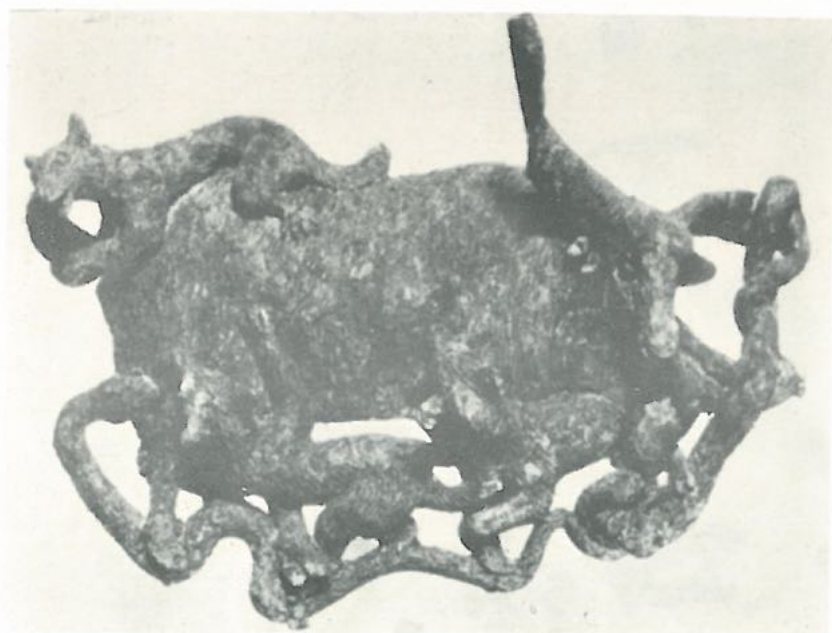
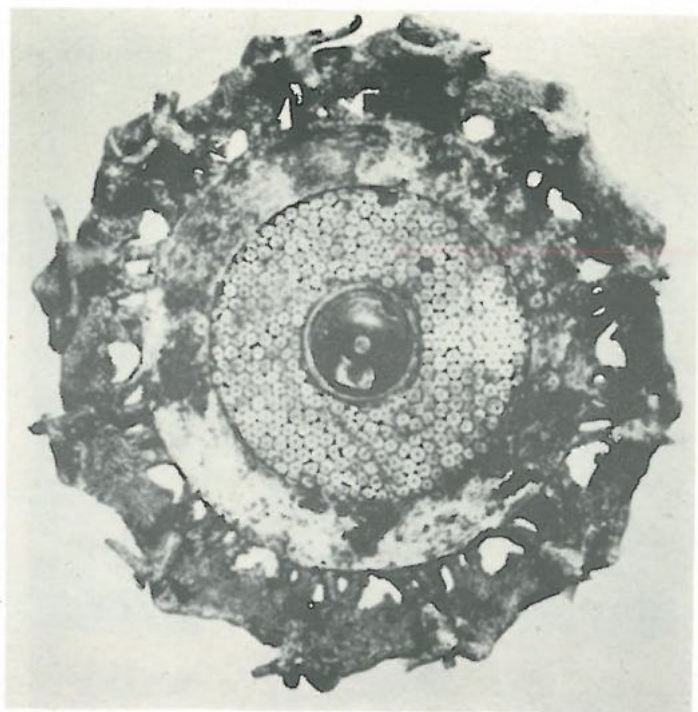
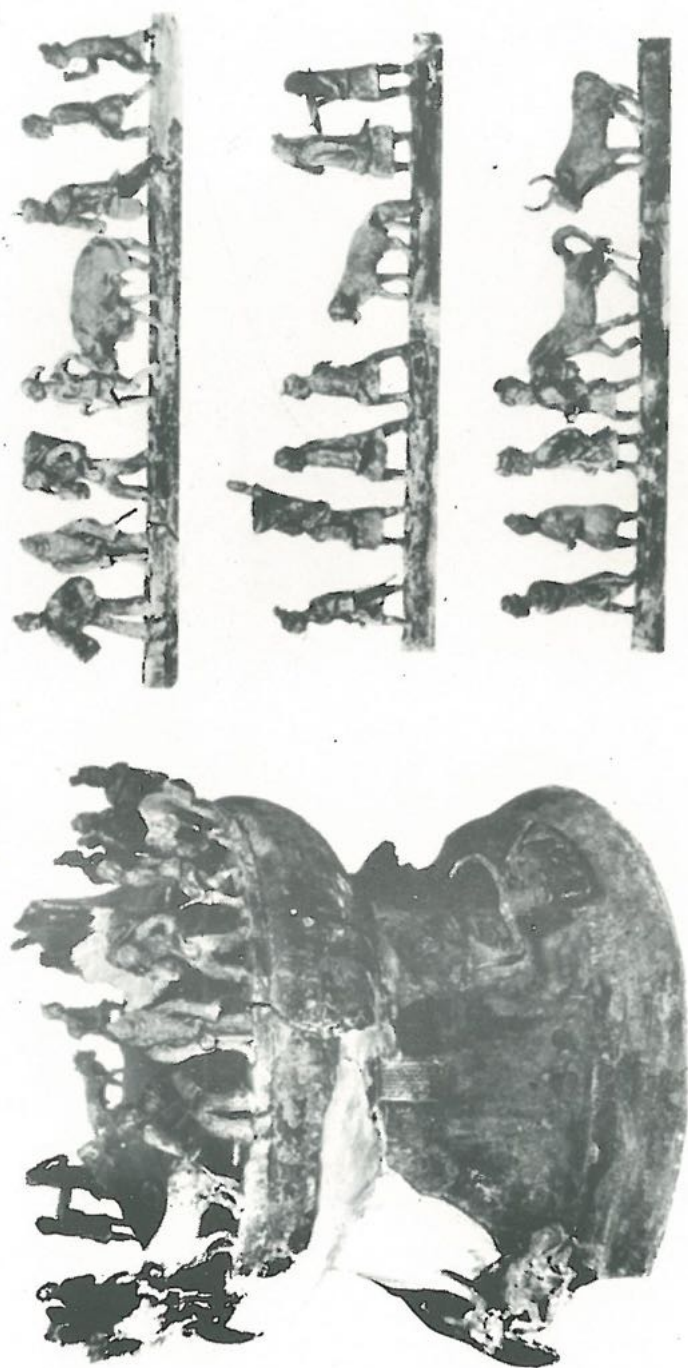


Fig.4. 'SCS' 1959, I, 83, and II, Pl. 71, fig. 1 (M 13-39). Bronze belt plaque (mirror?) of circular shape. Diameter about 5 inches (12.5 cm.), Ca. II Century B.C. There is a circle of thirteen bulls in profile with their heads in frontal view cast around the perimeter. The face of the ornament is covered with pieces of shell, cut in octagon form and drilled. Probably used as a dress ornament. Early Han period. Fig.5. Bronze openwork plaque in high relief, II Century B.C., depicting felines "throwing" a bull, about 6 by 3 inches (15 X 8.5 cm.) in size. 'SCS' 1959, I, 88, & II Pl. 77, fig. 1 (M 13-258). Early Han period.



Figs. 6 & 7. 'SCS' 1959, I, 74, & II, Pls. 46 & 47 (M 13-2). Bronze drum-shaped cowrie-shell container with a separate lid or cover. About 18 inches (45 cm.) high. Probably II Century B.C. Four crouching bulls are soldered around the base. The lid is in the form of a "Po-shan-lu" ("hill jar") and there are seventeen human figures with four animals marching around the edge. This is the so-called "tribute" vessel from "Stone Fortress Hill". Probably representing the tribes who paid tribute to the "Tien". See "Kaogu", 9 (1961). Early Han period.

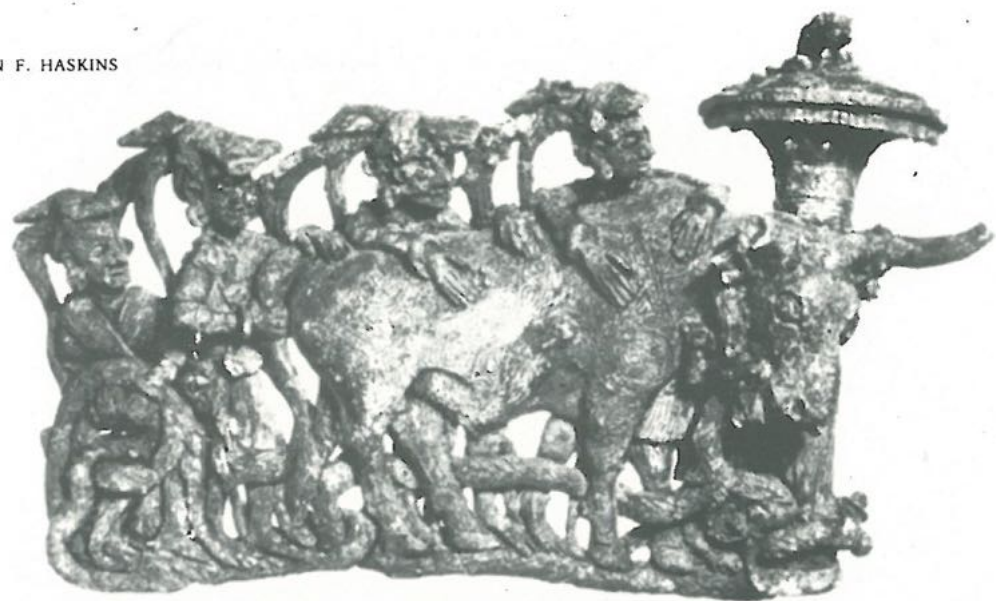
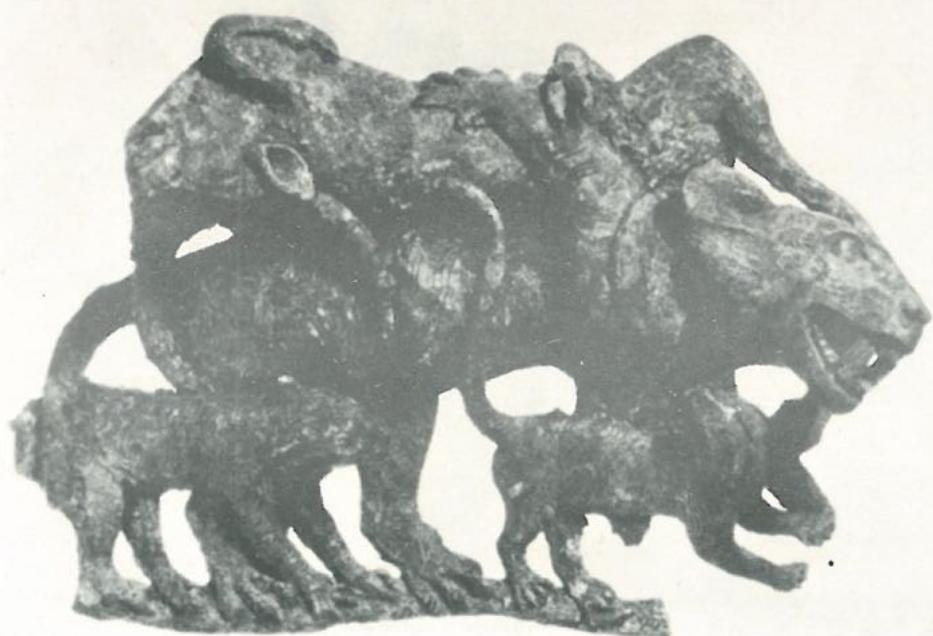
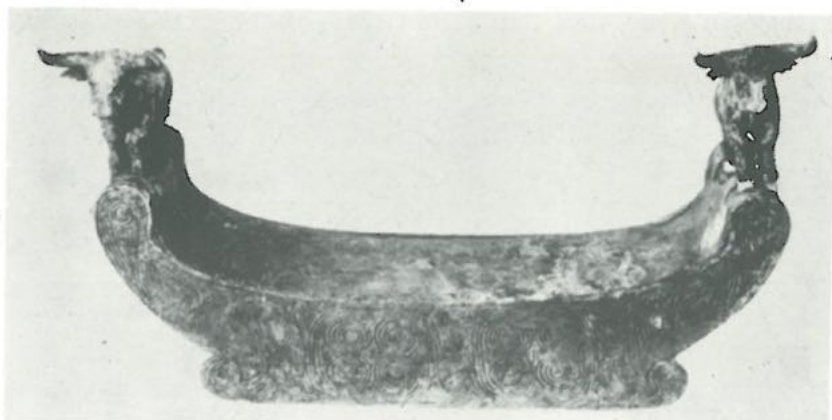


Fig. 8. Represents five men wearing "mortar board headgear" (hats shaped like a "silver ingot", probably one of the "Po-i") who seem to be tying a bull to a toadstool shaped monument atop which is a coiled serpent, probably a sacrificial offering of a bull, Early Han period. - Fig. 9. Represents three helmeted men (one of whom bears a human head in his hand) with a bull and two goats. A serpent is intertwined along the base of the sculpture. Both plaques are about 6 by 3 inches (15 X 8.5 cm.), in size. Early Han period.



Figs. 10 & 11. 'SCS' 1959, I, 88, & II, Pl. 78, fig. 1 (M 13-252), and Pl. 78, fig. 2 (M 12-38). Bronze openwork plaques cast in high relief depicting an animal combat between felines and bulls. II. Century B. C..



Figs. 12, 13 & 14. 'SCS' 1959, I, 68, & 90, and II, Plates 44, fig. 5 (M 6-130), 87, fig. 2 (M 6-17), & fig. 1 (M 13-254). Bronze salver, "an", and two bucranes, or bull's heads. II Century B.C..

CHINESE CHARACTERS USED IN THE TEXT, NOTES AND FIGURES ARRANGED IN ALPHABETICAL ORDER

A-yü Wang 阿育王

An 案

An-ning 安寧

Chan-kuo 戰國

Chang Tsêng-chi 張增祺

Chêng Tsé 徵側

(see Tru'ng Trác)

Chia Ching 嘉靖

Chiang Ch'uan 江川

Chiang Ling 江陵

Chin-ning 晉寧

Chou 周

Chuang Ch'iao 莊蹻

Chü-shih 距思

Ch'ang-ch'iang Wang 常羌王

Ch'ên Chou 陳壽

Ch'ieh-lan 且蘭

Ch'ien Han-shu 前漢書

Ch'ien Mêng-kuei 欠蒙虧

Ch'in 秦

Ch'ing 清

Ch'üung-tu 尹都

Ch'u 楚

Ch'u Ch'ing-hsiang Wang 楚項靈王

Ch'u Wei Wang 楚威王

Fan Yêh 范曄

Fêng Han-chi 馮漢賢

Ha-wa 哈五

Han 漢

Han Wu-ti 漢武帝

Ho-nan 河南

Hou Han-shu 後漢書

Hu Wei 胡蔚

Hsi 徯

Hsi Chün 紂君

Hsi Miao 西苗

HsiaYü 頁育

Hsin-chiang 新疆

(Sinkiang)

Hsing-hsien 興獻

Hsiung-nu 匈奴

I Chou-shu 逸周書

Jan-mang 用駘

Jên Kuo 乍果

Kan-sü 甘肅

Kuan Chung 管仲

Kuan Tzü 管子

K'ao-ku 考古

K'ao-ku Hstleh-pao 考古學報

K'un-mi 昆彌

昆弥

昆弥

K'un-mi Kuo 昆彌國

K'un-ming 昆明

K'un-ming-i 昆明夷

K'un-mo 昆爾

Lao Shên 勞深 (潯深)

Li-chia Shan 李家山

Li-chiang 麗江

Li Su 力些

Mao 茅 (茅)

Mêng 蒙

Mêng-chü Fu-lo 蒙苴府羅

Mêng Chü-sung 蒙苴頌

Mêng Pên 孟賁

Mi-lêng 覓冷

Mi-mo 靡莫

Miao-hsiang Kuo 妙香國

Ming 明

Mo 墨

Mo-chieh Kuo 摩竭國

Mo-so 麼些

(Na-khi)

Mu 慕

Na-khi 麼些

(Mo-so)

Nan-chao 南詔

Nan-chao Yêh-shih 南詔野史

Nan-yang 南陽

Niu-chih 平氏

Pai 白

Pai Kuo 拜國

Pai-ma 白馬

Pai-miao 白苗

Pai-ngai 白崖

Pai-tzŭ Kuo 白子國

Pan Ku 班固

Pê 棘
(P'ò)

Pei Shih 北史

Po-i 白夷

Po Shan-lu 博山鑪

P'ò 棘
(Pê)

San-kuo Chi 三國志

Shang 商

Shih-chai Shan 石寨山

Shih Chi 史記

Shih Tsung 世宗

Shou Tien-wang-ti Yin-mu 說滇王之印與

Han-wei Nu Kuo-wang Yin 漢委奴國王印

Sinkiang 新疆
(Hsin-chiang)

Ssŭ-ma Ch'ien 司馬遷

Ssŭ-ma Ts'ò 司馬錯

Sui 崑

Sun T'ai-ch'u 孫太初

Ta-li Fu 大理府

Ta Yüeh-chih 大月氏

Ti 氏

Ti Mêng-chü 低蒙

Tien 滇

Tien-ch'ih 滇池

Tien Wang 滇王

Tung Chou 東周

Tung Shan 東山
(Dong Sô'n)

Tung Miao 東苗

Tru'ng Trăc 徵側
(Chêng Tsê)

Tso-tu 雀都

T'ai-chi Shan 太極山

T'ai-shih-kung 太史公

T'ou-lan 頭蘭

T'u Chüeh 突厥

T'u Huo-lo 吐火羅

Wang Chung-shu 王仲殊

Wang Mang 王莽

Wei Shu 魏書

Wên Wu 文物

Wu-sun 烏孫

Yang Shên 楊慎

Yang T'ien-nan 楊天南

Yang Yung-hsiu 楊用休

Yüan Fêng 元封

Yêh-lang 夜郎

Yüeh 越

Yüeh-chih 月氏

Yün-nan 云南

Yün-nan An-ning Tai-chi Shan 云南安宁太極山

Ku-mu Tsang Ch'ing-li Pao-kao 古墓葬清理報告

Yün-nan Chiang-ch'uan Li-chia Shan 云南江川李家山

Ku-mu-ch'ün Fa Chüeh Chien-pao 古墓群發掘簡報

Yün-nan Chin-ning Shih-chai Shan 云南晉寧石寨山

Ku I-chi Mu-tsang 古遺址及墓葬

Yün-nan Chin-ning Shih-chai Shan 云南晉寧石寨山

Ch'u-t'u Wên-ti Shih-t'an 出土文物的方彙問

Yün-nan Chin-ning Shih-chai-shan 云南晋宁石寨山
Ku-mu-ch'ün Fa-chüeh Pao-kao 古墓群發掘報告

Yün-nan Fu 云南府

Yün-nan Shêng Po-wu Kuan 云南省博物館

Yün-nan Shêng Wên-wu Kung Tso-tui 云南省文物工作队

AN EARLY CLASSIC MAYA VESSEL, SOME QUESTIONS OF STYLE

JULIE JONES. THE MUSEUM OF PRIMITIVE ART. NEW YORK. U.S.A.

During much of the first millennium A.D., ancient Mexico is known to have been dominated by the large and powerful central highland city of Teotihuacan. At its height in the 6th century, Teotihuacan covered an area greater than that of Imperial Rome; it was the largest city ever to exist in the indigenous New World. While the size importance of Teotihuacan is firmly established and acknowledged by all, the relationship of the ancient city to its neighbors and contemporaries is far from clear and much in dispute. The extent and nature of contact, for instance, between central highland Teotihuacan and the Maya area to the south is a matter of current concern. The Maya of the Yucatan Península were on a cultural path of their own—one of distinction and greatness—but there is evidence in that southern area of some form of contact with Mexican Teotihuacan. This contact, while often discussed in terms of political, religious, or mercantile incursions of Teotihuacan peoples into the Maya area, primarily consists of the presence in both areas of certain similar iconographic and architectural features, and some specific ceramic vessel forms.

The ceramic vessel form of most significance to this contact is the cylindrical tripod vessel form long considered a hallmark of Teotihuacan¹. A cylindrical tripod vessel from Santiago Ahuizotla, Azcapotzalco (Fig. 2), a site about 30 miles southwest of Teotihuacan where numerous whole and fragmentary tripods of Teotihuacan style were unearthed in the 1930's and 1940's² illustrates the type. Note particularly the straight sided shape of the vessel, the bulk of its proportions, and the surface treatment. The surface is said to be done in plano-relief, a technique in which the design is worked by excising the background area. The excising can be done either before or after the vessel is fired; here it was done after firing. The design is repeated a total of four times around the body of the cylinder.

As the cylindrical tripod was considered to be a vessel form diagnostic of Teotihuacan presence, the appearance in the Maya area of cylindrical tripods, of apparent local manufacture (Fig. 1), brought the vessel form into focus as part of the Teotihuacan-Maya relationship problem. The present Maya example was excavated at Tikal in the

southern Maya lowlands, found in a tomb dated by hieroglyphic inscription to 457 A.D.³ The briefest comparison of the two vessels indicates that they are stylistically more dissimilar than they are similar. Shape, proportion, surface treatment, differ. One vessel has a lid, which ornamented with a bird as the knob is a major part of the vessel; the other has no lid at all. Thus the cylindrical tripods of Teotihuacan, the powerful Mexican city with which the vessel forms is chiefly identified, and the cylindrical tripods of the Maya area, where the occurrence of the vessel is taken as an indication of some degree of Teotihuacan influence, differ sufficiently in style to suggest that a stylistic examination would prove meaningful. As the subject of this paper is a ceramic vessel, which is at least in part a cylindrical tripod, some of these stylistic aspects will be examined here.

The vessel (Figs. 3-4) in question is unique, for between the three feet and lidded cylinder there appears another element in the form of a small yoke. At present this is the only known example of such a combination on a ceramic vessel. The cylinder and yoke are in effect the body of the vessel, for the yoke is as hollow as the cylinder. The composite cylinder-yoke form sits on the traditional three legs, here somewhat heavy in appearance, apparently as support to the bulk of the vessel. The legs are hollow, unslipped, and decorated with a simple scroll design. The body of the vessel and the lid are slipped to a high gloss and the whole is fired to a rich brown with variegated areas of orange-tan. The cylinder and lid are decorated with plano-relief figures worked before the vessel was fired. A "thistle-shaped" knob appears on the lid of the cylinder. The whole stands 28 centimeters high and is in the collection of the Metropolitan Museum of Art in New York. The exact provenance is not known but the vessel is believed to have been a tomb offering and to have come from the southern Maya Lowlands. Its date, which is in the late phase of the Early Classic Maya period, or Tzakol 3 within the Uaxactun sequence⁴, would be placed at about 500 A.D.

The plano-relief figures which decorate the cylinder and lid wear the elaborate costumes of ceremonial ballplayers (Figs. 3-4). The ritual ballgame—its players and its paraphernalia—was of enormous iconographic significance to the art of ancient Middle America, and the ballplayers depicted here reinforce the implications of the yoke form in the body of the vessel, for yokes are part of the ballgame paraphernalia. Eight ballplayers are depicted in all, four each on cylinder and lid. Bare-torsoed, the figures sit in profile, upper body and head twisted toward the large decorated ball, lower body and one raised arm away from it. Each wears a large headdress—no two of which are alike—ear plugs, nose ornaments, knotted neck "scarves" and the bulky ball game belts with small monkey masks attached. A simple band or bracelet is around each wrist, and a string of beads around an occasional ankle. Speech scrolls come from their mouths. The four large balls which the figures face are elaborated with tall feathers emerging from an intermediary element.

Ceramic vessel with plano-relief figures which compare to these ballplayers are few. From Teotihuacan, comparable vessels exist only in fragment, although there are a number of plano relief vessels decorated with figures, or partial figures, in the hieratic, formalized Teotihuacan manner. The best comparison to the ball-player vessel, comes as would be expected from the Maya area, and that is the famous fragmentary vessel from Tikal (Figs. 5-6). Found among the reburied contents of an Early Classic Maya tomb, the vessel was in very poor condition. It had been broken, burned, seriously

weathered, and portions of it lost. Even modern times have not been kind to it for the present whereabouts of the vessel is unknown. It was of an extraordinary size, the circumference at the rim was 103 centimeters and the diameter 33 centimeters. The average cylindrical tripod will be about half that size.

In comparing the plano-relief figures of the ballplayer (Figs. 3-4) and the Tikal (Figs. 5-6) vessels, numerous similarities can be noted. Simple, flat form, strongly outlined, is present on both examples. The incised line with which they draw is sure and unhesitating. Specific similarities include the framing of the figure's faces with the continuous head-dress, ear ornament, neck ornament arrangement; the teardrop-shaped eye with the pupil at the large and front end; the line which delimits the composition at top and bottom (it is missing at the bottom of the ballplayer design where the juncture with the yoke serves as the ground line); mitten-like hands, the sweep of the feathers, and details of their representation such as the central line along the length and the small "feathery" lines at the edge.

On the Tikal vessel, the standing profile figures fit with geometric regularity into their allotted space, giving a definite rhythm to the horizontal composition. Each figure occupies a similar amount of space, encroaching only slightly on that of its neighbor. The ballplayers on the composite vessel, while physically occupying more area with their bulky, twisted bodies, actually fit into geometric units of space. Each figure appears in a quarter of the relief area. The same is true of the lid, where each figure occupies a quadrant. The Tikal vessel is not as strictly formalized in ground figure relationship, but then judgments on pattern sequence are difficult to make because of the missing parts of the relief.

A great deal of importance has been ascribed to this fragmentary vessel from Tikal. When it was discovered in 1959, it was thought to be so Teotihuacan in feature that it was said to have been made in the central highland city itself⁵. The temples and warriors depicted in the plano-relief design were thought to be Teotihuacan temples and warriors, not Maya temples and warriors. Proportion and detail—detail such as the design elements on the tripod feet—were seen as characteristically Teotihuacan⁶. By 1966, however, opinions had changed and the form of the vessel, elements of the design, and the manner of execution, were thought to exhibit "a blend" of Teotihuacan and Maya styles⁷. While the respective ingredients in this "blend" were not detailed at the time, this conclusion appears to be valid. For instance, to continue with the question of design sequence on plano-relief decorated tripods, Teotihuacan examples (Figs. 7, 8, 9) exhibit design units that are repeated equally two, three, four, six or eight times around the body of the cylinder. The two vessels which appear in drawing here were excavated in 1932 at Teotihuacan⁸, and are dated, relatively, to the 5th century A.D. The main design units are repeated once three, the other four times. The one lid is decorated in quadrants. This regular four part allotment of surface area to design unit is the same as on the Maya ballplayer vessel. Thus the repetition of patterned forms at regular intervals would be a Teotihuacan feature in plano-relief vessels generally, and its appearance on the Maya ballplayer vessel would be a specific incidence of Teotihuacan influence. So consistent, indeed, is the rhythmic emphasis in plano-relief designs that the need for such regularity can be projected onto the Tikal fragmentary vessel (Fig. 5). In doing so, conjecture would suggest that the three temples would have been equidistant one from the other, and that the figures would have occupied a like amount of space in between.

Among the few plano-relief tripods with comparable figures from Teotihuacan is one actually a fragment (Fig. 10), which has been known since the 1880's when it was collected by Desire Charnay. The fragment shows a single figure—thought to be a hunter with a blow pipe—in what might be called a landscape. The relief is artistically less successful than the two previous Maya examples, but it is less successful at the same time that it is more ambitious. The figure of the hunter with his head tilted upward at a very ungainly angle, is understood to be moving forward. In neither of the previous reliefs have the figures moved, nor has anything as important as a head been anywhere but squarely upon the shoulders. The hunter is not bound by the strict geometry of the figure-ground relationship just noted, hence he is freer to move in the shallow and awkwardly designed space.

The body of the hunter, too, has greater definition than previously encountered (Fig. 10). There are muscles in his forearms and in his calves, his buttock is neatly rounded and there is even, however slightly rendered, a knee cap. Such definition contrasts markedly with the simple, unmuscled limbs of the ballplayers (Fig. 3-4). The hunter's eye, lozenge-shaped with the pupil in the center, is the characteristic Teotihuacan eye.

It is in the execution that the Teotihuacan fragment most differs when compared to the two Maya vessels. The feathers on the hunter's headdress and the bird's tail are stumpy and inelegant, lacking either the graceful sweep of the feathers worn by the ballplayers or the strong substance of those of the Tikal warriors. The figure of the hunter stalking birds in his shallow landscape is awkwardly bent, the relationship of head to body not immediately apparent. Outlines are uneven and at times careless; the incised line can be scratchy and brittle. Sharp, scratchy line of course results from the relief being worked after the vessel was fired. The Maya ballplayer vessel was worked before firing and the line is more controlled and graceful, without the raspy angularity of the Teotihuacan product. The Maya vessel does not have the marked contrast between the smooth and "scratched" areas of surface; it depends more on a detailing of the surface, not so much on a differentiation of surface from background, for its major effect.

Thus we can distinguish, or usually distinguish for this is not a hard and fast rule, between Maya plano-relief which was usually worked before the ceramic was fired and Teotihuacan plano-relief which was usually worked after firing. Another aspect of surface to be mentioned is the depth of the relief carving. If the rather deep excision of the hunter fragment is compared with a detail of the Teotihuacan tripod from Santiago Ahuizotla, Azcapotzalco (Fig. 2), the shallow relief of the latter is striking. Only the slipped layer has been removed; the carving has no depth at all. There are no edges to catch light or cast shadows as there are in the figure of the hunter. To make another general rule then, the shallow relief carving of the Santiago Ahuizotla vessel is more characteristic of Teotihuacan work, whereas the deeper carving with its quasi-sculptural quality, is more consistently Maya. This of course means that the hunter fragment, with its deep relief, cannot be considered a typical example of Teotihuacan plano-relief carving.

To turn from technique to content, Teotihuacan and Maya tripods again can be shown in aspects—to differ. On the Tikal fragmentary vessel (Fig. 5), the warriors and temples are understood as part of a narrative scene. A specific action, that of the presentation, of gifts to the priest of a temple, is taking place. It has recently been suggested⁹ that

the ballplayer relief represents a pre-game ceremony in which the paired players were consecrating the large rubber ball (Fig. 3). If so, the relief would also depict a scene or event, repeated a total of four times on cylinder and lid. On the Teotihuacan vessels in which human figures appear, the figures are in profile or in front view, but never in poses which included a full twist to the body and knees in the air.

In Maya art at about the turn of the 6th century A.D., however, there are both lively poses, "and" narrative scenes. A cylindrical tripod with painted stucco decoration from the Kaminaljuyu excavations shows four masked and costumed figures gesturing wildly¹⁰. The wall painting in Structure B-XIII at Uaxactun¹¹, excavated in the early 1930's without question a narrative scene, the numerous figures in a variety of lively attitudes. The difference then between these figures and the Teotihuacan representations of schematic, ordered, repeated figures, is a major one. Indeed if movement and narrative in figural scenes are Maya features, then the Teotihuacan hunter fragment, which amply exhibits both qualities, would be an incidence of Maya influence at Teotihuacan.

No discussion of cylindrical tripods and Teotihuacan-Maya problems can omit mention of the 1930's Kaminaljuyu excavations¹². At Kaminaljuyu, the Maya site in the highlands of Guatemala, two Early Classic mounds were dug in which 12 tombs were located. Among the tomb contents were 67 cylindrical tripods. The mounds, temple platforms in ancient times, also exhibited Teotihuacan architectural features. These burial and architectural finds were the first archaeological indication of an extensive and meaningful contact between Teotihuacan and the Maya area. Of the 67 Kaminaljuyu tripods, only three were decorated in plano-relief. None of the three had figural scenes. The most revealing aspects of the Kaminaljuyu tripods, however, were shape and the presence or absence of a lid. The lids of the Kaminaljuyu tripods were important because there was a definite correlation between lids, and the Mayanness or the Teotihuacanness of the vessels.

The Kaminaljuyu shape in tripods was seen as tall and slender, and the vessels always had lids, while the pots with the strongest Teotihuacan affinities were squat or low-to-medium in height and had no lids. A good number of both Maya and Teotihuacan cylindrical tripods have come to light since this conclusion was published in 1945, and they vary considerably in shape and "liddedness." Yet the conclusion is still essentially correct. Maya cylindrical tripods are more elegantly shaped, even when squat, than those of Teotihuacan, and they usually have lids. Teotihuacan tripods are shorter and broader in proportion, frequently sit higher on their legs, and more often than not, lidless. The elaboration of the lid seems to be a Maya contribution to the cylindrical tripod; certainly, Maya lids (Fig. 1) are artistically more successful than those of Teotihuacan (Fig. 7). These two vessels from Teotihuacan (Figs. 7, 9) not only have lids with elaborated bird knobs, but the cartouche-contained profile head designs on the cylinders are Maya as well. Once again, it can be seen that influence did not just go from Teotihuacan to the Maya area, but that some degree of influence went the other way also.

One question relevant to all cylindrical tripods from whatever area of Middle America they come, is the form of the vessel itself. Although the three footed, more-or-less straight sided vessel form had for decades been thought native to Teotihuacan, in the mid 1960's a new opinion stated that the vessel form had been introduced into Teotihuacan

at about 400 A.D. from the Gulf Coast area of Veracruz¹³. While evidence to support this conclusion has not been published and it is therefore impossible to judge, there is no doubt that the significant appearance of the cylindrical tripod vessel form in the Maya area occurs at the same time as other Teotihuacan influences, architectural and iconographic, hence Teotihuacan will not be questioned here as the important user and purveyor of cylindrical tripods at the end of the 5th century A.D. The Gulf Coast area of Veracruz, however, is yet to be part of our story for it is to this area of Mexico that we much turn for the third element in the ballplayer vessel, the small yoke.

Plain stone yokes are known from Veracruz; one excavated at Cerro de las Mesas in central Veracruz¹⁴ is dated relatively to the 4th to 5th centuries. While stone yokes are common, ceramic vessels in the shape of yokes are not. One vessel in the form of a yoke (Fig. 12), said to be from the Cerro de las Mesas area¹⁵ has an appended element in the form of a thin head. The yokes with the most striking similarity to the ceramic yoke of the ballplayer vessel are those classified as miniatures (Fig. 11) with a maximum length and width of 16 centimeters. The yoke of the ceramic vessel is somewhat larger, at 18 centimeters in length by 20 in width. Miniature yokes are ballgame related objects¹⁶. Decapitated heads, identified by the closed eyes, as those which appear at the open yoke ends (Fig. 4) are also ballgame related. Popular imagination has it that on losing the game, the players lost their heads as well, but while there is no doubt that death is associated with the ancient Middle American ballgame, the exact relationship is unknown. Of the three symbols on the Maya vessel on the front of the yoke (Fig. 3), a closed hand, a grid motif, and two monkey heads, there is some slight evidence that the grid might refer to markings on the ancient ballcourt. Monkey heads are also associated with the decapitated head complex, but here they might have some reference to the monkey masks on the large belts of the ballplayers. Whatever the specific iconographic meaning of the vessel, it is certainly all ballgame.

The art of central Veracruz, equally as that of Teotihuacan and the Maya area, is a stylistic and iconographic entity of its own. In the aforementioned excavations at Kaminaljuyu, among the grave goods which included the 67 tripods was a slate mirror back carved in unequivocal central Veracruz style undoubtedly an import from the Gulf Coast. The inclusion of the mirror back in a rich Maya grave left no doubt that a Veracruz art form was highly valued in the Maya area at the time the burial offering was made. The yoke of the ballplayer vessel would be another incidence, at about the same time of the appreciation of a Veracruz form in the Maya area.

What, then, does all this add up to? The Maya ballplayer vessel, its various stylistic and formal components, can be shown to be related to three of the major artistic developments of Classic period Middle America. A considerable amount of artistic give-and-take must have occurred over wide areas of Middle America during the mid-5th to 6th centuries A.D. The important factor of the era was, of course, the cosmopolitan city of Teotihuacan, which though influential throughout the land, was not beyond being influenced itself. The congregation of foreigners in Teotihuacan, where people from the Gulf Coast and from the Maya area are known to have been, could only have contributed to the receptivity and openness with which foreign products and ideas were interchanged during this time. The interchange did not manifest itself only in portable objects such as fancy pottery, but it appears in monumental art as well.

The Teotihuacan wall paintings known as the "pinturas realistas" and the aforementioned painting from Structure B XIII at Uaxactun are cases in point, for each gives evidence of influence from the other area. The "pinturas realistas" were once on the upper walls of Rooms VI and VII of Tetitla at Teotihuacan and are considered to be representations of Mayapersonages¹⁷. The figures have slanted eyes, pointed at one corner, ear plugs, headdresses, and nose plugs. Particularly notable is the fact that the figures' upper bodies are not clothed, something which occurs nowhere else at Teotihuacan. The Uaxactun Structure B XIII painting was found to have various items—such as spearthrowers, incense bags and small round shields—of Teotihuacan origin in its figure-filled scene¹⁸.

Maya ceramic of the Early Classic period had a unity sufficient to produce a relative uniformity that did not occur in the succeeding Late Classic period ceramics, when strong regional differences become more manifest¹⁹. Throughout Middle America the art of this later period showed consistently greater regionalism. No single vessel form has a wide distribution during the Late Classic as did the cylindrical tripod during the Early Classic. Thus the Early Classic Maya ballplayer vessel, which is in part a cylindrical tripod, is a product of a period of widespread artistic and intellectual interchange, occasioned by the greatness and power of Teotihuacan, but contributed to by many different tastes, traditions, and talents. In the Maya area, it was a period of rare inventiveness and experiment in fancy pottery, perhaps the most experimental and inventive in all of Maya history.

FOOTNOTES

1. Gordon R. Willey, "An Introduction of American Archaeology, Volume I: North and Middle America", Englewood Cliffs, N.J., 1966, p. 115.
2. Hasso von Winning, personal communication, 1973. See also von Winning's "Teotihuacan Symbols: The Reptile's Eye Glyph," 'Ethnos', vol. 26, Stockholm, 1961, p. 145, fig. 3d and 4, for drawings of this vessel.
3. Edwin M. Shook and Alfred Kidder II, "The Painted Tomb at Tikal", 'Expedition', vol. 4, no. 1, Philadelphia, 1961, pp. 2-7.
4. The Uaxactun sequence is based on a seriation of the ceramics of that Maya site. See Robert E. Smith, "Ceramic Sequence at Uaxactun, Guatemala", 'Middle American Research Institute, Tulane University, Publication 20', 2 vols., New Orleans, 1955. Tzakol is the name given to the Early Classic Period at Uaxactun; Tzakol 3 is specifically the late Early Classic phase. Ceramic designations at other Maya sites are differently named; the comparable designation at Tikal for instance is Manik and at Kaminaljuyu is Esperanza. To avoid some of the confusion arising from this plethora of names, the Uaxactun sequence is used in general discussions.
5. Reported in the caption for cover illustration, 'Expedition', vol. 2, no. 2, Philadelphia, 1960, p. 1.
6. William R. Coe, "Tikal: Ten years of study of a Maya ruin in the Lowlands of Guatemala", 'Expedition', vol. 8, no. 1, Philadelphia, 1965, pp. 36-7.
7. Virginia Greene and Hattula Moholy-Nagy, "A Teotihuacan style vessel from Tikal: a correction", 'American Antiquity', vol. 31, no. 3, Salt Lake City, 1966, pp. 432-34.
8. S. Linné, "Archaeological Researches at Teotihuacan, Mexico", Stockholm, 1934, pp. 59-63.
9. Marvin Cohodas, paper in the Dept. of Art History and Archaeology, Columbia University, N. Y., 1972, pp. 4-5.



Fig. 1. Cylindrical tripod vessel from Tikal, Guatemala. Height 24,1 cm. (Photo: Tikal Project, The University Museum, Phila.). - Fig. 2. Cylindrical tripod vessel from Santiago Ahuitzotla, Azcapotzalco, México, Height 24,8 cm. (Photo: Lisa Little, Museum of Primitive Art, N.Y.). - Fig. 3. Tripod vessel in shape of yoke with lidded cylinder. (Photo: Metropolitan Museum of Art). - Fig. 4. Tripod vessel in shape of yoke with lidded cylinder from the southern Maya Lowlands. Height 28 cm. (Metropolitan Museum of Art, Purchase Mrs. Charles S. Payson, Gift, 1970. Photo: Metropolitan Museum of Art).

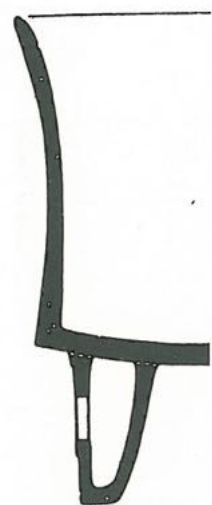


Fig. 5. Design from
ginia Greene from
of fragmentary c
vol. 31, 1966, p. 4
México. (Drawin
and 29).

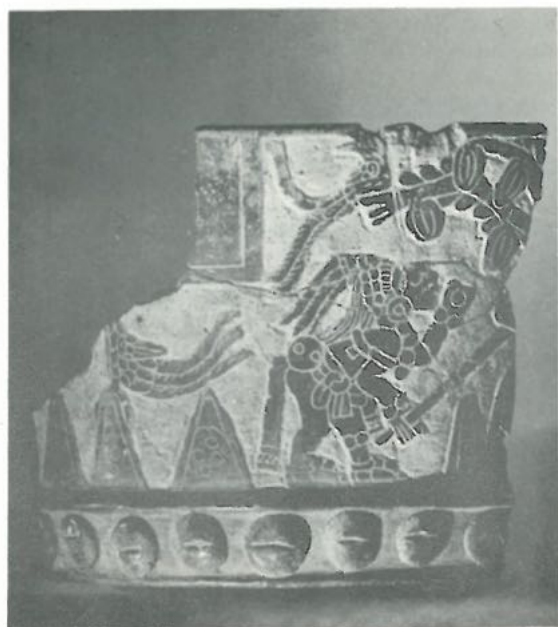


Fig. 10. Fragment of cylindrical tripod vessel from Teotihuacan, México. Height 10.7 cm. (Ex.- coll. Désiré Charnay. Photo: Musée de l'Homme, Paris).— Fig. 11. Miniature stone yoke said to be from Tulancingo, Hidalgo, México. Length 8 cm., width 5 cm. (Photo: Milwaukee Public Museum).—Fig. 12. Vessel in shape of yoke with attached 'thin head' said to be from Veracruz, México. Length of yoke 17,8 cm. (Photo: American Museum of Natural History, N.Y.).

10. A. V. Kidder, J. D. Jennings, and E. M. Shook, "Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala", 'Carnegie Institution of Washington, Publication 561', Washington, D.C., 1946, fig. 207e.
11. A. Ledyard Smith, "Uaxactun, Guatemala, excavations of 1931-37", 'Carnegie Institution of Washington, Publication 588', Washington, D.C., 1950, fig. 46.
12. Kidder, Jennings and Shook, *op. cit.*
13. James A. Bennyhoff, "Chronology and periodization: continuity and change in the Teotihuacan ceramic tradition", 'Teotihuacan, Onceava Mesa Redonda', Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1966, p. 26. For a statement on the possible transpacific origin of the cylindrical tripod vessel-form see Gordon F. Ekholm, "The possible Chinese origin of Teotihuacan cylindrical tripod pottery and certain related traits", 'XXXV International Congress of Americanists, México, 1962', vol. 2, México, 1964 pp. 39-45.
14. Philip Drucker, "Ceramic Stratigraphy at Cerro de las Mesas, Veracruz, México", 'Bureau of American Ethnology, Bulletin 141', Washington, D.C., 1943, pl. 6b. Relative placement of Cerro de las Mesas II, to which the excavated yoke belongs, is from Willey, *op. cit.*, pp. 90-91.
15. Catalog entry, American Museum of Natural History, New York.
16. See Stephan F. de Borhegyi, "A miniature ceremonial Ballgame yoke from México", 'American Antiquity', vol. 31, no. 5, Salt Lake City, 1966, pp. 742-44; "Miniature 'thin stone heads' and other Pre-columbian miniature stone objects from Mesoamerica", 'American Antiquity', vol. 32, no. 4, Salt Lake City, 1967, pp. 543-46; and "Miniature and small stone artifacts from Mesoamerica", 'Baessler-Archiv', n. f., vol. 17, no. 2, Berlin, 1969, pp. 245-64.
17. Clara Hall (Millon), "A Chronological Study of the Mural Art of Teotihuacan", Ph. D. dissertation in the Dept. of Anthropology, University of California, Berkeley, 1962, pp. 82-5. For illustration of an original "pinturas realistas" fragment see UNESCO, "Mexican Pre-Hispanic Paintings", Greenwich, Conn., 1958, pl. 3. Drawings of six fragments are reproduced in color in Agustín Villagra, "Trabajos realizados en Teotihuacan: 1952", 'Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1952)', vol. 6, no. 1, México, 1955, opposite page 78.
18. Nicholas Matthew Hellmuth, "Mexican Symbols in the Classic Art of the Southern Maya Lowlands", M.A. thesis in the Dept. of Sociology and Anthropology, Brown University, Providence, 1969, p. 30.
19. Robert E. Smith and James C. Gifford, "Pottery of the Maya Lowlands", 'Handbook of Middle American Indians', vol. 2, Austin, 1965, p. 501.

PROBLEMAS CRONOLOGICOS EN EL ARTE RUPESTRE DEL LEVANTE ESPAÑOL

FRANCISCO JORDA CERDA. UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. ESPAÑA

En un trabajo de hace unos años planteé la necesidad de una revisión de la cronología del arte rupestre levantino para el que se proponían fechas, que a mi entender (Jordá, 1966), no respondían a los contenidos sociales, económicos y religiosos, que se nos ponen de manifiesto en las distintas escenas representadas en dicho arte. En aquella ocasión, ante la evidente carencia de una base material y estratigráfica que nos permitiera la elaboración de una cronología absoluta, decía que "teníamos que contentarnos con un análisis minucioso y detallado de todos los elementos que nos ofrecen las pinturas rupestres levantinas" con objeto de llegar a una aproximación cronológica. Fruto de estos análisis han sido una serie de trabajos posteriores (Jordá, 1967, 1971 a, 1971 b, 1972), a los que has que añadir otros en curso de publicación, en los que he comentado de modo más amplio algunos de los temas que allí había apuntado y tratado otros nuevos. Las siguientes líneas tienen por objeto puntualizar determinados aspectos cronológicos y tratar de precisar el ambiente histórico-cultural en que se produjo el Arte Levantino.

1. ARTE LEVANTINO Y ARTE ESQUEMATICO

Uno de los problemas que planteé en aquel trabajo (Jordá, 1966) fue el de la contemporaneidad del arte levantino y del esquemático. No voy a insistir de nuevo en que en ambos se nos ofrecen escenas de la vida diaria de aquellos pueblos, ni en el carácter naturalista de los ídolos oculados de Nerpio, pero si me gustaría insistir y precisar algo más en lo que se refiere a la comprensión artística de dichas manifestaciones y a su misma definición.

Hablamos de naturalismo cuando nos ocupamos de arte levantino y de esquematismo cuando lo hacemos del esquemático. Pero es corriente entre los estudiosos emplear términos tales, como semiesquemático y seminaturalista, cuya significación resulta clara para el autor que utiliza tales expresiones, pero que a los lectores nos produce una cierta ambigüedad, porque ¿dónde empieza lo semiesquemático y termina lo seminaturalista?. Lo que a mi me parece seminaturalista a otro estudioso puede parecerle

semiesquemático, pues no disponemos de un módulo absoluto que nos permita precisar respecto de un concepto o de otro, ya que se trata de apreciaciones subjetivas. Es más, los dos artes son producto de una estilización, es decir, de una deformación de la realidad. En el arte levantino esta deformación se observa, sobre todo, en la figura humana, que generalmente ofrece un canon alargado, brazos delgados, pecho triangular, cintura estrecha sin abdomen pronunciado y piernas largas y gruesas. A una figura de este tipo la denominamos "estilizada" y es corriente entre los autores el calificar al arte levantino de estilizado. Pero, en realidad, lo que trazó el artista levantino fué un "esquema" de la figura humana, que si bien conserva algunos puntos de contacto con la realidad, se la ha representado dentro de un elaborado convencionalismo. El tema que el artista levantino trata con un mayor realismo es el del animal, sin embargo siempre se le representa visto de lado y con la cuerna, cuando la tiene, en perspectiva torcida, lo que no deja de ser un convencionalismo figurativo.

Este sentido convencional del arte levantino se acentuá cuando pasamos al esquemático, en el que el "esquema" se hace cada vez más lineal y caligráfico y la figura representada ofrece muy escasos puntos de contacto con la realidad.

Mas entre el puro esquema del arte esquemático y la realidad estilizada del levantino existen toda una gama de figuras intermedias, que se califican de semiesquemáticas o de seminaturalistas. Pero no existe ninguna norma precisa que nos permita establecer estas distinciones, cuya apreciación resulta subjetiva y personal, por lo que en buena lógica de valor muy restringido. Así, por ejemplo, se acepta desde Breuil que la extraordinaria figura del hombre de las dos hoces, de la cueva de Los Letreros (Vélez Blanco, Almería) (Breuil, 1935) pertenece al ciclo esquemático y a nadie se le ha ocurrido rechazar tal atribución. Sin embargo, se trata de una figura naturalista, que aunque estilizada guarda un gran sentido de las formas reales, pues se acusan en ellas masas musculares. Las dos hoces y el tocado de cuernos de macho cabrío, uno de los cuales termina en un capullo o fruto, son detalles propios de un sano realismo. Es, además, una de las pocas figuras del abrigo realizada a tinta plana, en oposición al trazo caligráfico y lineal de lo esquemático. Tiene también paralelos dentro del arte levantino, pues es comparable al varón con tocado de plumas del de la cueva de la Vieja (Alpera) y al gran guerrero de Solanas de las Covachas (Nerpio). Los tres presentan una posición análoga de piernas abiertas, brazos movidos y cabezas con tocados, menos claro éste en el de Nerpio. Todas sus características nos llevan a considerarla dentro del arte levantino, aunque sin duda existirán siempre opiniones que la califiquen de seminaturalista, semiesquemática, esquemática, etc., obligándonos a utilizar una terminología ambigua y equívoca, que sólo es el resultado de una falta de comprensión, desde un punto de vista artístico, de los problemas del Arte Protohistórico peninsular, del cual los "estilos" levantino y esquemático son dos de sus más importantes manifestaciones.

La contemporaneidad de dichos dos estilos viene demostrada por muchos datos, entre los que conviene destacar, en primer lugar, la presencia en muchos abrigos levantinos de elementos esquemáticos, como ocurre en la cueva de D^a Clotilde (Teruel), o en el mismo Cogul (Lérida), aunque no es raro encontrar figuras de tipo levantino dentro de la provincia esquemática, como en el Tajo de las Figuras (Cádiz), con bellos animales de un sano realismo, y en el gran yacimiento de Minateda conviven lado a lado lo levantino y lo esquemático.

Más significativas que esta convivencia son las escasas superposiciones que de estos estilos se han señalado (Beltrán, 1968) en Cantos de la Visera, La Sarga y La Araña. En el abrigo II de Cantos de la Visera (Breuil, 1935) existe una gran figura de toro antigua, que se superpone a unos reticulados esquemáticos, dicho toro se transformó más tarde en ciervo, y sus cuernos parecen superponerse a las patas de una cigüeña esquemática. Lo desacostumbrado de tal superposición ha hecho pensar a un estudioso (Beltrán, 1968) en "lo equivocado de una cronología relativa fundada en una evolución desde lo naturalista a lo esquemático".

En el abrigo de La Sarga (Alcoy), a punto de ser publicado por Beltrán, encontramos dos superposiciones. En ambos casos se trata de ciervos de estilo levantino, con el cuerpo pintado a listas, que se superponen a signos esquemáticos, llamados por Beltrán "esquemas elementales", uno de ellos un posible pectiniforme.

También en la cueva de la Araña (Bicorp) se han señalado la superposición de unos restos de pinturas naturalistas sobre unos trazos en zigzág, motivo éste muy corriente en la decoración de vasijas neolíticas.

Estas superposiciones vienen a entorpecer la visión cómoda y evolucionista del paso de las formas naturalistas a las esquemáticas, lo que no responde a la realidad. Las figuras esquemáticas y lineales se encuentran ya conviviendo con las figuras naturalistas de animales del Paleolítico superior y en todas las épocas las tendencias esquemáticas, amparadoras de lo simbólico han tenido un puesto junto al arte realista.

Si en un mismo abrigo se encuentran representaciones de los dos tipos, si existen superposiciones que pueden ser la base para propugnar una mayor antigüedad del estilo esquemático y si además nada contradice la coexistencia de lo esquemático con lo estilizado levantino, creo que es posible seguir afirmando la contemporaneidad de los dos estilos artísticos, que a mi parecer tiene un origen más o menos común.

2. SOBRE LOS COMIENZOS DEL ARTE LEVANTINO

Acabo de señalar la posibilidad de un origen común, que propugné hace algunos años (Jordá, 1968), me gustaría ahora precisar acerca de algunas cuestiones en torno a los comienzos de lo levantino. Como es sabido, la mayoría de los autores buscan para él unas raíces en el Paleolítico superior, concretamente en el ciclo auriñaco-perigordense de Breuil, pero esto no pasa de ser una hipótesis excesivamente nebulosa, ya que hasta el momento no se ha podido señalar un solo yacimiento con arte rupestre de tipo cantábrico que pueda suponerse auriñaco-perigordense y en relación de antecedente artístico del arte levantino. Es curioso, que siguiendo a Breuil se piense en el arte auriñaco-perigordense como antecedente (Bosch Gimpera, 1970), cuando hubiera sido más fácil encontrarlo en el magdalenense, más cercano en el tiempo al levantino. Creo que la explicación de tal modo de pensar se encuentra en la hipótesis, ya desechada, de Obermaier acerca de una península dividida culturalmente durante el Paleolítico superior en dos zonas: cantábrica y capsense. Si se aceptaba la España capsense, la cultura magdalenense no pudo penetrar en Levante, y en consecuencia el arte levantino no podía tener su origen en una cultura opuesta a la capsense, que era la que ocupaba el territorio levantino, por lo que había que recurrir al ciclo auriñaco-perigordense para encontrar el antecedente del arte levantino. Pero con la publicación del Parpalló (Pericot,

1942), esa hipótesis acerca de una España capsense se tambaleó y hoy, después de nuevos trabajos sobre las industrias líticas levantinas (Forteza, 1973), sabemos que el magdalenense dominó en Levante y en las zonas andaluzas, que se consideraban como propios del capsense. Pero a pesar de estos nuevos puntos de vista se siguen suponiendo unos remotos y nebulosos orígenes auriñaco-perigordenses al arte levantino, hipótesis que se mantiene, quizás, por cierto tradicionalismo escolasticista.

En contra de este modo de pensar tradicionalista abundan varios hechos de los que el más importante es el señalado por Beltrán (1968) respecto de la difusión del arte levantino, acerca de la cual dice: "No puede demostrarse que el origen de este arte y, por tanto, sus fases más antiguas, estén en la parte septentrional de la zona y que su difusión se hiciese de Norte a Sur". Es decir, que según Beltrán, el arte levantino no tiene sus fases más antiguas en su zona norte, por lo que es fácil concluir que se pudo originar en el Sudeste y los yacimientos del valle bajo del Ebro serían, pues, los últimos en pintarse. No creo necesario añadir que en el Sudeste no existe ningún yacimiento con arte auriñaco-perigordense, ya que la cueva del Niño (Albacete) no parece pertenecer a esta etapa, pudiendo representar un tipo de arte magdalenense o quizás solutrense, según Almagro Gorbea, que la ha estudiado.

Pero esta difusión de sur a norte del arte levantino parece encontrarse en contradicción con la cronología y las diversas fases que han sido propugnadas (Ripoll, 1960 y 1970; Beltrán, 1968 y 1970). En efecto, dichos autores suponen una primera fase naturalista, con dos etapas, en las que como figuras más antiguas se sitúan los toros de Albarracín y los ciervos de Calapatá, entre otras. Mas si admitimos una difusión de sudeste a norte ¿cómo es posible que en la zona centro-norte, y en su parte occidental, del área artística levantina nos encontramos con las figuras más antiguas de la misma?, ¿acaso hay que situar en el Bajo Aragón el centro originario del arte levantino? ¿Qué base cultural existía en dicha región—durante el paleolítico superior, el epipaleolítico, o el neolítico—para poder sustentar a dicho arte levantino, a sus artistas y al pueblo por ellos representado? Es este un problema en el que ni Beltrán, ni Ripoll, entran en discusión, aunque parecendario por admitido al establecer su división en fases. Si la mayor antigüedad de los toros del Bajo Aragón fuese un hecho cierto, tendríamos que los toros de Cantos de la Visera y de Alpera, que según las superposiciones pertenecen a una fase algo avanzada, tendrían que ser posteriores a los del Bajo Aragón, lo cual no es posible de admitirse la difusión de sur a norte, o desde el sudeste hacia el norte. Todas las representaciones de toros del arte levantino responden, como veremos a una cierta forma de expresión religiosa, cuya ascendencia mediterránea es indudable y que hay que poner en relación con la introducción del ganado vacuno domesticado, ya que en el arte levantino se observan dos tipos de representación: la del toro solitario o aislado y la del toro en rebaño. No sabemos con seguridad cuando comienza la domesticación del toro en nuestra península, pero en todo caso no parece más antigua que el Eneolítico, posiblemente algo más tarde.

Este problema de la difusión de sur a norte del arte levantino está, sin duda, relacionado con el de su origen. Desechada la posible derivación del arte paleolítico y no existiendo bases materiales que puedan apoyar su edad epipaleolítica, el arte levantino, necesariamente, hubo de ser creado por pueblos agrícolas y ganaderos.

Se ha supuesto que el desarrollo del arte levantino coincide con la expansión de la

cerámica cardial, que comprende un territorio mucho mayor que el ocupado por el arte levantino. La colonización cardial se extiende no sólo por Levante, sino también por el hinterland costero de Cataluña y por el sur de Francia (Languedoc y Provenza), en tanto que el arte levantino no pasa más allá del valle bajo del Ebro. Sería inexplicable que los pueblos levantinos con cerámica cardial tuviesen la posibilidad de expresarse en un maravilloso arte, entanto que el resto de los pueblos cardiales (costa de Cataluña y Sur de Francia) fuesen ajenos a tales creaciones artísticas. Sobre todo si tenemos en cuenta que la colonización cardial llegó al Levante español desde el norte y por el camino costero de Cataluña y desde el sur de Francia. Por lo menos las fechas C - 14 son más antiguas en el sur de Francia que en el Levante español.

Por el momento, mientras nuevos datos de investigación no nos hagan suponer lo contrario, creo que hay que postular, como hipótesis de trabajo, que el área de origen del arte rupestre levantino, así como del esquemático, se encuentra en la región del Sudeste español, dentro de una zona comprendida entre el norte de la provincia de Alicante y la parte occidental de la de Almería, precisamente dentro de una región en la que se han constatado la presencia de dos colonizaciones agrícolas, las más primitivas de la península, la de la cerámica cardial y la de la incisa, y en donde, siglos después se asentarán los nuevos elementos metalúrgicos del Eneolítico y más tarde florecerán la dos grandes civilizaciones urbanas de nuestra Edad del Bronce, la del Argar y la del Bronce valenciano. Es dentro de esta dualidad cultural del Sudeste, que parece tomar forma durante el proceso cultural megalítico, en donde hay que buscar los elementos culturales que permitieron la formación de las dos grandes tendencias artísticas de nuestra Protohistoria, la esquemática andaluza y la estilizada levantina. Es precisamente en la parte central de la zona señalada, en la región murciana, donde se encuentran un mayor número de abrigos con representaciones "semiesquemáticas" o "seminaturalistas" y es precisamente en ella en donde encontramos las superposiciones de lo levantino sobre lo esquemático, que nos hacen pensar en una posible precedencia cronológica de éste sobre aquél.

3. ELEMENTOS DE UN POSIBLE CULTO AL TORO EN EL ARTE LEVANTINO

Entre las varias representaciones de animales que nos ofrece el arte levantino, la del toro es sin duda la que nos ofrece un mayor interés, aunque su número en relación con el de ciervos y cabras sea pequeña y el toro no esté presente en todos los abrigos. En contadas ocasiones el toro forma parte de escenas de caza y en algunos casos las flechas que atraviesan su cuerpo han sido pintadas con posterioridad.

El toro en el arte levantino se representa, bien sólo y aislado, incluso como representación única dentro del abrigo, bien de forma agrupada, integrando un posible rebaño.

Entre los abrigos en los que se encuentran toros en grupo o "rebaño" podemos señalar Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia), Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), Prado de las Olivanas (Tormón, Teruel), Cocinilla del Obispo (Prado del Navazo, Teruel), Los Toricos (Prado del Navazo, Teruel), Cueva de Eudoviges (Cerro Felío, Teruel), Abrigo de la Vacada (Castellote, Teruel). También en la Roca del Moros (Cogul, Lérida) podría pensarse en un "rebaño", pero los toros allí representados fueron pintados en distintos momentos.

Sin formar conjunto, pero repartidos dentro del mismo abrigo y en vecindad con otras representaciones, podemos citar, además de Cogul, el Más de Bessó (Tarragona), Els Gascons (Cretas, Teruel), la Cañada de Marco (Alcañiz, Teruel), Peña del Escrito (Villar de Humo, Cuenca), Cueva Remigia (Ares del Maestre, Castellón) y Single de la Mola Remigia (Ares del Maestre, Castellón).

Entre los yacimientos que nos ofrecen una sola representación de toro, totalmente aislada, están la roca del Moros (Calapatá, Teruel), Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel), Abrigo del Torico del Pudial (Lodriñán, Teruel), Cueva de la Tía Mona (El Mortero, Teruel), Cerrada del Tío José (Tormón, Teruel), Ceja de Piezarrodilla (Tormón, Teruel), Selva Pascuala (Villar de Humo, Cuenca), Racó Molero (Ares del Maestre, Castellón) Cova dels Cavalls (Tirig, Castellón), Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia), Prado del Tornero (Nerpio, Albacete) y el Peliciego (Jumilla, Murcia).

Existen además, en el Cingle de la Mola Remigia y en el Racó Molero dos figuras de hombre disfrazados de toro, la del primer abrigo forma parte evidentemente, de una escena religiosa (Ripoll, 1963; Jordá, 1971 b). También en la Cañada de Marco se observa una figura disfrazada de toro, en una especie de combate ritual (Ortego, 1968).

Excepcional es la representación de una cabeza de toro (Ripoll, 1961), pintada de frente al modo de los llamados bucráneos, aunque también podría considerarse como un prótomo de toro, cuyos antecedentes resultan claros en todo el Mediterráneo.

La repartición de todas estas figuras de toro sobre un mapa resulta poco expresiva, ya que, poco más o menos, se encuentran por todo el área ocupada por el arte levantino, aunque en manifiesta minoría respecto al número total de yacimientos, ya que tenemos unos 27 abrigos con representaciones de toros frente a los 102 yacimientos conocidos con arte levantino, según Beltrán.

Las figuras de toros señaladas implican, a mi modo de ver, una especie de culto a dicho animal, que parece confirmarse con las representaciones de hombre-toro del Cingle de la Mola Remigia, Racó Molero y Cañada de Marco. Las representaciones de toros aislados suponen un posible "santuario" dedicado a una divinidad encarnada en un bóvido. En cuanto a los "rebaños" es posible que sean una imagen de la vida económica de aquellos pueblos, aunque no se puede desterrar un cierto valor religioso, quizá un culto a la fecundidad o a la fuerza genésica masculina. Los orígenes del culto al toro se encuentran, al parecer, en Asia Menor (Chatal Huyuk y Hacilar), desde donde pudo pasar a Egipto y a Creta y extenderse por toda el área mediterránea. No sabemos con precisión cuando llega el Mediterráneo occidental y en nuestra península el testimonio más antiguo lo tenemos en unos cuernos de consagración, encontrados por Siret, en El Garcél, que ha de ponerse en relación con el mundo minoico, quizá en su etapa media, o reciente. Los prótomos de toro de Mallorca son mucho más tardíos. Es curioso anotar que en la provincia de Almería, de donde proceden los mencionados cuernos, no se encuentran representaciones figuradas de toros, ni esquemáticos, ni levantinos. Los toros comienzan a encontrarse al norte del Segura. Tampoco en el arte esquemático son abundantes las representaciones de toros y las pocas que existen, como en la cueva del Arco (Cádiz) son naturalistas. Es problema sobre el que habrá que investigar.

Este culto al toro, muy rudimentario, debe de estar relacionado con los cultos del

mismo tipo mediterráneos y, quizás, sea posible hablar de un cierto influjo cretense. El hecho de que las representaciones de hombre-toro tengan lanza en vez de arco, implica ya un momento cultural avanzado, pues aunque se han calificado de arcos los instrumentos que las tales figuras del Cingle y Racó Molero, la lanza del hombre disfrazado de la Cañada de Marco está bien clara y los llamados arcos son bien menguados y bien podrían considerarse como lanzas. La época en que los arcos comenzarían a ser substituidos por lanzas tiene que ser necesariamente avanzada. Tampoco el culto al toro pudo llegar antes del Segundo Milenio, ya que con anterioridad sólo encontramos ídolos bitriangulares y so-liformes, junto con oculados (Los Millares). Tendremos que intentar llegar a una mayor precisión en este interesante problema del culto al toro.

Este problema de las armas se halla en relación con las distintas puntas de flecha utilizadas por los arqueros del arte levantino. Recientemente he dedicado a este problema unas líneas, todavía en curso de publicación. Las conclusiones que en aquel trabajo exponía eran de que había una serie de puntas (lanceoladas, de aletas y pedúnculo) que son tipos que surgen durante el Eneolítico hispano y que perduran casi hasta finales de la Edad del Bronce. Un tercer tipo, el de dientes de arpón, que he llamado de "tipo Alpera", por ser de allí donde se identificó por primera vez, tiene sus paralelos en las puntas "con anzuelo" (García Guinea, 1967), ya en metal, encontradas en El Macalón, poblado de la Edad del Hierro, cercano a Nerpio (Albacete), las cuales tienen una fecha hacia el s. VII a. J.C. Si tenemos en cuenta que también el jinete del Cingle de la Mola Remigia (Ripoll, 1962) también tiene una cronología baja - siglo XII a. J.C. (Ripoll, 1962); s. IX a. J.C. (Almagro, 1966) - y que los tocados de plumas (Jordá, 1971, a) han de situarse hacia el s. XII, podemos convenir en que se nos presentan unas fechas muy bajas para el apogeo del arte rupestre levantino.

4. SOBRE EL TIPO HUMANO DE LAS PINTURAS LEVANTINAS

Obermaier (1925) nos dejó una clasificación de los tipos humanos representados en el arte levantino, muy propia de su tiempo y de su concepción germánica de la ciencia. Paquípodos, nematomorfos, etc., nos suenan a cosas extrañas a las pinturas mismas y aunque los autores siguen repitiendo estos nombres, con desgano y escepticismo, lo hacendándose cuenta de que no sirven para nada. (Esto no es óbice para que siga considerando a Obermaier como nuestro mejor prehistoriador).

El tipo de estilización de la figura humana que nos ofrece el arte levantino demuestra un profundo conocimiento de la realidad, ya que el proceso estilizador ha de basarse en la realidad misma. Esta estilización tiende a presentarnos un tipo "standart", ya que el arte levantino "no se representan individuos sino tipos" (Beltrán, 1968). El tipo fijado por el artista levantino respondía, sin duda, al de la mayoría de las gentes que veían sus ojos y así nos encontramos con figuras de canon alargado, brazos delgados, pecho triangular, cintura estrecha sin abdomen pronunciado y piernas largas, finas o gruesas. La cabeza, cubierta las más de las veces con un tocado o peinado ceremonial, es unas veces redondeada, como ocurre en los abrigos de la Valltorta, mientras que otros casos parece ostentar cierta dolicocefalia, hasta el punto de que hace años Alcácer y yo clasificamos como "negroide" una figura de Dos Aguas. En la representación de un combate, en Minateda, parece que se puede observar la presencia de un bando braquicéfalo y otro dolicocefalo. Pero estamos muy lejos de haber llegado a una solución idónea de este problema.

Esta "moda" levantina de los tipos alargados, sin abdomen y con cintura de avispa debió de perdurar largo tiempo y trascendió a algunos de los visitantes de nuestra Península, que la anotaron como curiosidad digna de mención. No otra cosa parecen señalar unas noticias que proceden de Ephoros, escritor griego del s. IV, que más tarde fueron recogidas por Estrabón (IV, 4, 6). Contadas las reservas que tales noticias merecen y aún a riesgo de ver sancionada duramente mi audacia por traerlas a colocación en el asunto del arte levantino, no resisto a la tentación de copiar el texto, que, dejando aparte prejuicios de escuela, es muy expresivo. Estrabón dice así: "Mas Ephoros exagera tanto el tamaño de la Keltiké, que le atribuye la mayor parte de las regiones que hoy llamamos Iberia, hasta Gadeira. Dice de ellos (de los Keltoi) que es un pueblo "philéllen" y otros muchas cosas que no se parecen a las de ahora. Es propio de ellos hacer ejercicios para no engordar y para evitar la dilatación del abdomen, siendo castigado el joven cuya cintura sobrepasa una medida normal". Hasta aquí el texto de Estrabón, con la noticia de Ephoros, según la traducción de García y Bellido (1968), quien comenta en la nota 445: "Una costumbre idéntica se contaba de los íberos: acaso aquí Ephoros confunde noticias, como confunde la étnica de la Península con la de las Galias". No creo que hubiese confusión en las noticias recogidas por Ephoros, pues con anterioridad, en el poema de Avieno, s. VI a.J.C., se citan celtas (los berybraces) en las serranías del Levante español. Ephoros, sin duda, resume noticias de escritores anteriores a él, resumidas a su vez por Estrabón, para quien al parecer existía ya una neta división entre celtas e íberos.

El interés del texto aludido reside en que nos habla de unos pueblos "celtas", cuya característica más destacada es la de carecer de abdomen y poseer un talle fino y esbelto que no "sobrepasa una medida normal", para lo cual tienen que hacer ejercicio "para no engordar y evitar la dilatación del abdomen". No podemos sustraernos a la tentación de parangonar el texto de Ephoros y el tipo humano representado por los artistas levantinos. No es posible que Ephoros aludiese a una "moda" vigente en su tiempo y seguramente la recogió de escritores anteriores a él. El hecho de que señale como "philéllen" a los pueblos descritos está en concordancia con la colonización griega de toda la región levantina, por lo que las noticias acerca de Iberia debían de ser frecuentes entre los griegos. Una de estas noticias pudo versar sobre las figuras representadas en las pinturas levantinas y Ephoros recogerla y transmitirla como vigente en su tiempo. Sea esto como sea, tenemos que acoger con grandes reservas estas noticias de Ephoro y extremar nuestra prudencia interpretativa. Es posible que la noticia se refiera a los pueblos que fueron autores de las pinturas levantinas, es posible que no tenga nada que ver con tales pueblos. Pero si temeraria es la aceptación, en el estado actual de nuestra investigación, de tal concordancia, por las repercusiones cronológicas que supondría también es temerario rechazarla de plano. Por mi parte pienso que este problema está en relación con una serie de nuevos problemas, que vengo planteando desde hace algún tiempo y que en parte he analizado a través de estas notas.

Si tenemos en cuenta que las puntas de flecha pueden pertenecer a épocas que transcurren entre el Eneolítico y los comienzos de la Edad del Hierro, si para el jinete del Cingle se postula una fecha entre los s. XII-IX a.J.C., si el culto al toro comenzó a desarrollarse en nuestra Península en una época posterior al Minoico medio, si los tocados de plumas tienen una fecha entre los s. XII-VII a.J.C. (Jordá, 1971, a) y si el arte esquemático puede haberse iniciado con anterioridad al levantino, creo que se podría plantear, como hipótesis de trabajo, que el arte levantino se originó a fines

del III milenio o a comienzos del II, (a.J.C.), alcanzó su apogeo durante la transición del II al I milenio, para terminar en la Primera Edad del Hierro peninsular.

BIBLIOGRAFIA

- Almagro Basch, M.: 1966 "Las estelas decoradas del Suroeste peninsular", *Bibliotheca Praehistorica Hispana*, VIII. Madrid.
- Beltrán Martínez, A.: 1968 "Arte rupestre levantino", 'Monografías arqueológicas', IV. Zaragoza.
- " " : 1970 "Acerca de la cronología de la pintura levantina", *Valcamonica Symposium* Brescia, págs. 87-93.
- Bosch Gimpera, P.: 1970 "Chronologie de l'art levantin espagnol", *Valcamonica Symposium*. Brescia, págs. 69-77.
- Breuil, H.: 1935 "Les peintures schématiques de la Peninsule Ibérique", vol. IV. Lagny.
- Fortea García, J.: 1973 "Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español". *Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología*. Salamanca.
- García y Bellido, A.: 1968 "España y los españoles hace dos mil años, según la 'Geographia' de Strabón", Madrid, 4ª edición.
- García Guinea, M.A.: 1967 "Las puntas de flecha con anzuelo y doble filo y su proyección hacia occidente", 'Archivo Español de Arqueología', 40. págs. 69-87.
- Jordá Cerdá, F.: 1966 "Notas para una revisión de la cronología del Arte rupestre levantino", 'Zephyrus', XVII, págs. 47-76.
- " " : 1967 "Zur Zeitstellung der Levants-Kunsts", *Madridrer Mitteilungen*, 8.
- " " : 1971 "Los tocados de plumas en el Arte rupestre levantino", 'Zephyrus', XXI-XXII, págs. 32-72.
- " " : 1971 "Bastones de cavar, layas y arado en el arte rupestre levantino", 'Munibe', XXIII, págs. 241-248.
- " " : 1973 "Sobre la cronología del arte rupestre levantino", XII Congreso Nacional de Arqueología. Zaragoza, págs. 83-100.
- Obermaier, H.: 1925 "El hombre fósil", Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, mem. 16. Madrid, 2ª edición.
- Pericot, L.: 1942 "La Cueva del Parpalló (Gandía)", Instituto Diego Velásquez. Madrid. 1942.
- Ripoll Perelló, E.: 1960 "El arte rupestre", Primer Symposium de Prehistoria de la Península Ibérica. Pamplona, págs. 23-43.
- " " : 1961 "Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)", 'Memorias de Arte Prehistórico. Arte levantino', n.1. Barcelona.
- " " : 1962 "Representación de un jinete en las pinturas rupestres del Cingle de la Gasulla (Castellón)", 'Zephyrus', XIII. págs. 91-93.
- " " : 1963 "Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)", *Monografías de Arte Rupestre. Arte Levantino*, n. 2. Barcelona.
- " " : 1970 "Acerca del problema de los orígenes del arte rupestre levantino", *Valcamonica Symposium*. Brescia, págs. 57-68.

THE DOUBLED-PORTRAIT LINTELS OF TIKAL

GEORGE KUBLER. YALE UNIVERSITY. U.S.A.

1

At the temples of Tikal our usual ideas about rooms and passages undergo a change. We have been accustomed since the Renaissance to an architecture of thin-wall doorways opening upon large rooms. But at Tikal the temple doorways are large trabeated chambers which overwhelm the tiny vaulted rooms no larger than cracks between the walls. The passage dominates the room; the path dwarfs the goal; the means overcome the end. In passing beneath these carved timber ceilings, we are held by the rich scenes overhead. Between them dark vaulted slots act as quick changes of scenes, like frames between pictures which we are forced to view askance rather than upright. The design, stresses the doorway at the expense of the vault. The display of the lintel, out of reach and protected from the weather, was a dominant purpose.

The seven surviving wooden lintel reliefs of Tikal, which were carved and installed during the eighth century, now are scattered among Tikal, Basel, London and New York. Their original placing and dating were reconstructed in 1961 by Coe, Shook and Satterthwaite. Radiocarbon measurements in 1959 by Ralph of samples from two of the lintels have confirmed the epigraphic dating of Lintel 3 from Temple IV near the middle of the eighth century, and of Lintel 3 from Temple I near 700 A.D. An unpublished study by Jones in 1970 identifies that seated figure (Fig. 2) as a ruler who ascended to power in the late seventh century and who may be buried in the tomb under Temple I known as Burial 116. A similar seated figure on Lintel 3 at Temple IV portrays another ruler who built this temple about fifty years later. Barthel in 1965 carried the epigraphic analysis in another direction by discussing the jaguar figures and glyphs on these lintels from Temples I and IV. Barthel has surmised of Temple I that the jaguar-head glyphs in the inscription of Lintel 3 refer to two "jaguar-gods" in the relief, one behind the ruler and another on the staff in front of him. Glyphs C1-D2 name the god, and glyph C5 gives the ruler's name (T561:23-1030), which the present writer, following the custom of approximate English equivalents, paraphrases as "Sun-sky rain." Dütting (1972, 223) reads this expressions as "above in the sky-god B." He notes that at Tikal (T1, L3), it precedes the emblem and follows 181.630:130, as a "clause" (contrast Kubler 1973, in press) which "may refer to a high priest or king ruling Tikal."

II

Temples I and IV at Tikal have in common the survival in each of two carved lintels. These paired lintels can be shown to depict doubled portraits of rulers at Tikal, one pair in each temple, with both lintels portraying the same person. In each temple the paired lintels were intended to be seen together. The spectator entering the temple passed first under a plain lintel before crossing the first narrow chamber. Thereafter he passed, underneath the middle lintel, carved with figures facing outward from the interior. After crossing the second chamber, he stood beneath the figures on the third lintel, which again face outward with their heads adjoining the wall on the spectator's left, and their feet at the wall on his right. Behind the third lintel was the diminutive terminal chamber.

In Temple I the total chamber area exceeded the lintel area, but in Temple IV, the lintel area exceeded the aggregate area of the chambers (measurements in Table 1). In addition to vaulting underneath the great roof combs, the display of these lintel reliefs with their figures larger than life, was evidently among the main concerns of the architect. His design treated the chambers as dark and narrow voids separating the pictorial scenes overhead, perhaps also serving to store cult objects and ritual paraphernalia.

TABLE 1

| | | | <u>width</u> | | <u>depth</u> | | <u>area</u> |
|-----------|---------|---|--------------|---|--------------|---|-------------|
| Temple I | Lintel | 1 | 2.25 | x | 1.34 | = | 3.035 |
| | Chamber | 1 | 4.85 | x | 1.15 | = | 5.58 |
| | Lintel | 2 | 2.15 | x | 1.42 | = | 3.05 |
| | Chamber | 2 | 4.95 | x | 1.00 | = | 4.95 |
| | Lintel | 3 | 1.93 | x | 1.98 | = | 3.82 |
| | Chamber | 3 | 3.50 | x | .94 | = | 3.29 |
| Temple IV | Lintel | 1 | 2.06 | x | 3.10 | = | 6.39 |
| | Chamber | 1 | 6.50 | x | 1.24 | = | 8.06 |
| | Lintel | 2 | 2.12 | x | 2.31 | = | 4.9 |
| | Chamber | 2 | 4.64 | x | .74 | = | 3.43 |
| | Lintel | 3 | 1.94 | x | 2.37 | = | 4.6 |
| | Chamber | 3 | 4.38 | x | .70 | = | 3.07 |
| | | | <u>area</u> | | | | <u>area</u> |
| Temple I | Lintel | 1 | 3.035 | | Chamber | 1 | 5.58 |
| | Lintel | 2 | 3.05 | | Chamber | 2 | 4.95 |
| | Lintel | 3 | <u>3.82</u> | | Chamber | 3 | <u>3.29</u> |
| | | | 9.905 | | | | 13.82 |
| Temple IV | Lintel | 1 | 6.39 | | Chamber | 1 | 8.06 |
| | Lintel | 2 | 4.9 | | Chamber | 2 | 3.43 |
| | Lintel | 3 | <u>4.6</u> | | Chamber | 3 | <u>3.07</u> |
| | | | 15.89 | | | | 14.56 |

Dimensions from Maler, 1971, plans 19, 25.

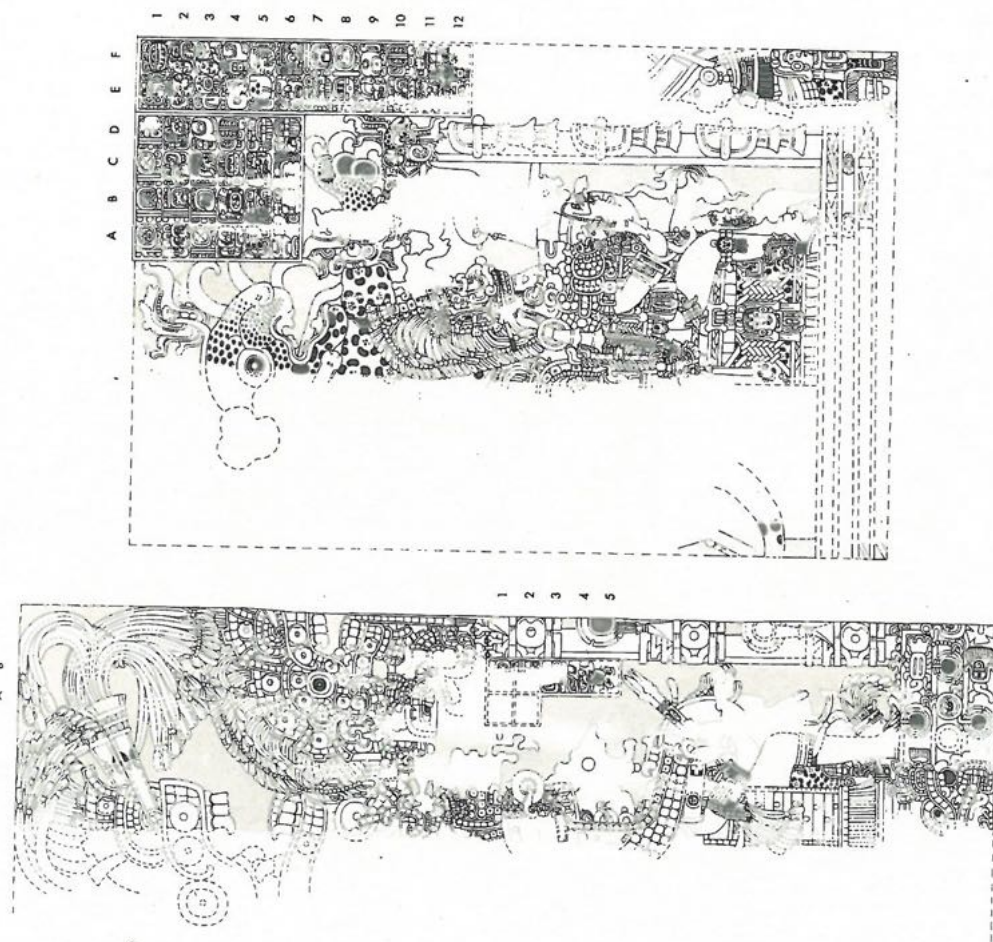


Fig. 1. Tikal, Temple 2, wooden lintel 2, carved ca. A.D. 780, to record events occurring ca. 700 (drawing courtesy W.R. Coe).
 Fig. 2. Tikal, Temple 3, wooden lintel 3, carved ca. A.D. 751, to record events occurring ca. 700 (drawing courtesy W.R. Coe).

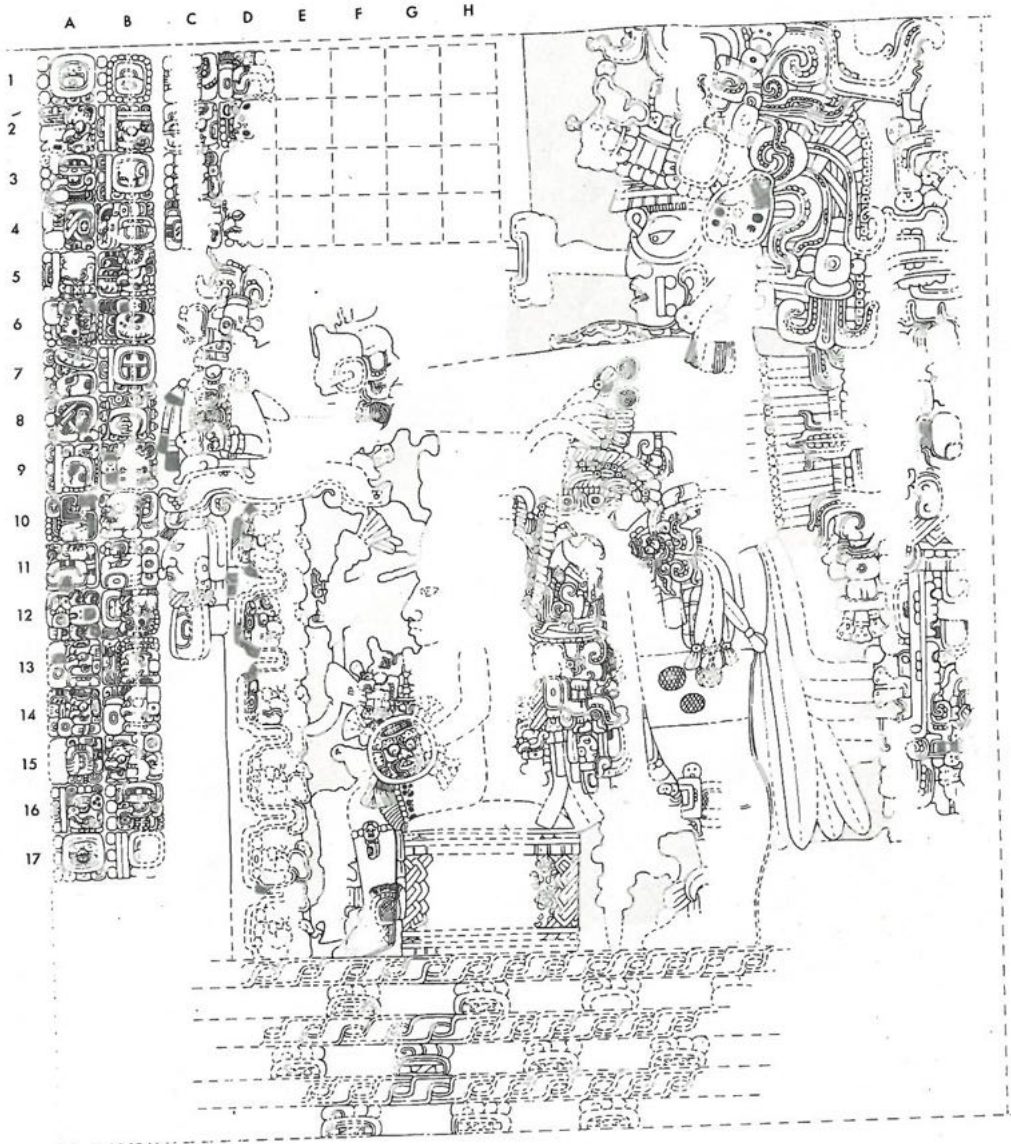


Fig.3, Tikal, Temple IV, wooden lintel 2, carved ca. A.D. 751, to record events occurring about then (drawing courtesy of W. R. Coe).

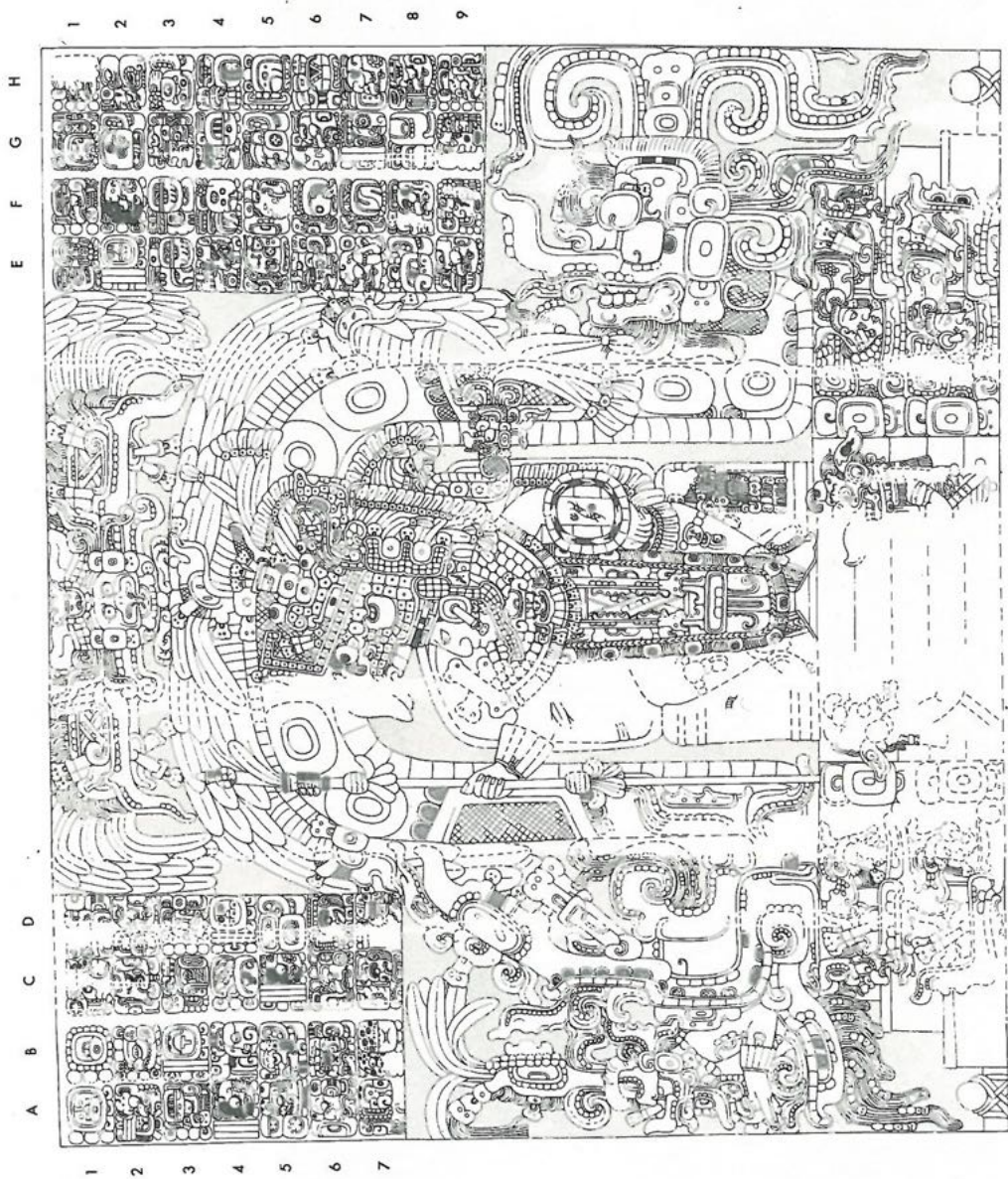


Fig. 4. Tikal, Temple IV, wooden lintel 3, carved ca. 751, to record events occurring about then (drawing courtesy W. R. Coe).



Fig. 5. Tikal, Stela 31, left side, showing warrior in the costume of Teotihuacan (photo courtesy W. R. Coe).

Doubled portraits here refer to those classic Maya stelae carved on back and front with depictions of the same person in different dress. All such stelae were classified by S.G. Morley (1939, vol. I, 152) in Class 2, as having "two opposite surfaces sculptured with human figures". He listed 27 examples (1938, IV, table 108), of which 7 were at Piedras Negras and 7 at Quirigua; 4 at Copan, 3 at Yaxchilan, and 1 each at Uaxactun, Cancuen, Naachtun, Motul and Yaxhá, but none at Tikal. Some of these, like Stela 10 at Uaxactun, dated before A.D. 435 at the end of cycle 8, are too fragmentary to determine whether the portrait figures are of the same person. Stela 19 at Yaxchilan, dated 9.12.8.14.0. (A.D. 600) doubly portrays Shield Jaguar. At Piedras Negras (Proskouriakoff, 1960, 456) the rulers of Series 3 probably appeared in double portraits on stelae 4, 5, 7 and 8, dated from 9.13.10.0.0 (A.D. 702) to 9.14.15.0.0 (A.D. 726). The doubled portraits at Copan, like all the remainder in Class 2, still need detailed study. The dynastic stelae of Quirigua, spanning the years from 761 to 810 were first identified by D. Kelly in 1962 and were discussed as doubled portraits by Kubler (1969, 14-18).

The inscriptions at Temple I on the two lintel reliefs allow the seated figure to be identified as the same person in different costumes. The name glyphs at B4 on Lintel 2 (Fig. 1) and at C5 and E11, preceding the Tikal emblem on Lintel 3 (Fig. 2), correspond to "Sky-rain", or "561:23.1030" in the Thompson notation. On Lintel 3, Christopher Jones (1970, 3) has identified the clause containing the nominal glyph at E11 as occurring in an inaugural clause, opening with the seating glyph ("644"). This personage is named and portrayed again at Tikal on Stela 16 at B 3-4 and on Stela 5 at zA2. These references at Tikal span the years from before 9.14.0.0.0 (A.D. 711) until 19.15.13.0.0 (A.D. 744), according to the dedicatory dates tabulated by Satterthwaite (1958, 120-121).

"Sky-rain's" name and portrait reappear at Naranjo, 40 Km. east of Tikal. H. Berlin (1963, 17-18), without naming him, suggests that his birth was recorded on Stelae 22, 24, 29 at Naranjo as of 9.12.15.13.7 (A.D. 687) and that his inaugural ceremonies at Naranjo occurred between 698 and 702. Joyce Marcus (1971) adds that he was the son of a woman from Tikal whose name glyph includes the number six. Her son is portrayed seventimes at Naranjo in different regalia from 694 until 721, being shown at inauguration (Stela 20) and in other roles as priest (Stela 21) and warrior (Stelae 2, 30).

Temple IV at Tikal, like Temple I, contains two portrait bearing lintels which depict the same personage. His name may be translated from the glyphs as "Sun-sky rain". These appellatives appear on Lintel 2 (Fig. 3) at B5 and C2; and on Lintel 3 at D2 and E9 (Fig. 4) as 16 (544):561.1030 in the Thompson notation, and they appear to name the seated persons on both lintels. Other references to the name of this ruler occur on Stelae 5, 19, and 22, where he appears in profile bearing different insignia of rulership. The dates of these monuments span the years from 741 (Temple IV Lintels) to 790 (Stela 19). Christopher Jones (1970, 13) named him Ruler B at Tikal and was first to suggest that his portrait might appear on both lintels as the builder in 741 of Temple IV.

At Tikal there is no surviving example of a stela belonging to Morley's Class 2, which includes all stelae with human figures sculptured on back and front. Yet Stela 6 at Yaxhá (30 km. southeast from Tikal) which resembles early sculpture before 9.5.0.0.0 at Tikal, had human figures both front and back according to Morley (1938, III, 472). He placed it in his Class 2, even though the back design was weathered beyond recognition. It is therefore of some interest to find these doubled portraits at Tikal in an architectural

setting, where the sculptor's idea, of portraying the same person twice on the same monument, was translated into front and rear lintel positions in the temples.

III

We may now turn to the question of the meaning of the doubled portraits at Temples I and IV. For the present, our only way to approach their meaning is through the different costumes and attributes worn by the rulers. In Temple I the format is the same; seated in profile beneath an overarching animal-protector figure, the ruler faces an upright shaft in both lintels (Figs. 1, 2).

On Lintel 2, nearest the entrance, he is portrayed as a seated warrior, bearing lances and a shield in his left hand, beneath towering serpent-head forms. But on Lintel 3, deeper inside Temple I, "Sky-rain" reappears beneath a giant jaguar standing over him and he is seated on an ornate throne, bearing a manikin scepter in his right hand, and attended by a richly dressed dwarf.

Many details of costume and setting seem to mark categorical differences between the two portraits, going beyond the primary contrast of figures bearing a scepter on Lintel 3, and bearing weapons on Lintel 2. Considered as a group, these differences appear in the animal protectors, in the costuming, and the seats, the terraces, and the standing shafts. All these differences point to an ethnic distinction between the insignia of lowland Maya and highland Mexican peoples; between the Peten and the Valley of Mexico; and specifically between Tikal and Teotihuacan.

The most important of these distinctions is in the giant animal protectors. On Lintel 3 the lotus-jaguar head appears twice, both as the giant animal protector, and on the head of the staff between the ruler and the dwarf. The lotus-jaguar is peculiar to lowland Maya symbolism, being also a Maya glyph (T213: 751b) signifying a bringer (according to Barthel, 1965, 151) of wealth and abundance, often represented at Copan and Classic Chamá pottery painting.

On Lintel 2, however, the protector is a giant mosaic-encrusted serpent, repeated in smaller form above the upright shaft. The seated ruler below them likewise wears a mosaic-encrusted headdress repeating the serpent forms in the upper register.

Mosaic-encrusted headdress in the southern Maya lowlands appear both in glyphic writing and in the monumental sculpture as Mexican highland attributes of Teotihuacan origin. The warrior helmet, of the type shown in Teotihuacan murals and figurines, appears on Stela 31 at Tikal (Fig. 5), dated after 435 near the beginning of Cycle 9 (Satterthwaite, MS checklist II). These warriors recur at Piedras Negras on Lintel 2 as of A.D. 667 (9.11.15.0.0). At G2 is a glyph referring to these warriors: it represents their distinctive helmet, and it reappears at Palenque in the tablets of the Temple of Inscriptions, dated by Ruz (in press 1973) as commemorating the death of a ruler buried there after A.D. 694 (9.13.2.14.6). Another version of the mosaic headdress assumes serpent form at Piedras Negras on Stela 7 (9.14.10.0.0, A.D. 721) and Stela 9 (9.15.5.0.0, A.D. 736). It designates rulers in warrior dress, as at Tikal, on Lintel 2 of Temple I, early in the eighth century.

Between the ruler's feet is an implement like the feathered-jaguar censer (Fig. 1), shown in a Teotihuacan mural at Zacuala (Séjourné, 1959, and Kubler, 1967, fig. 27). Such feathered jaguar forms occur at Monte Alban and in the Maya-Toltec art of Chichen Itza, but censers of this type are not present in standard classic Maya iconography.

The short lances shown as carried by the ruler on Lintel 2 (Fig. 1) display another motif which is common in mural painting at Teotihuacan. On the shafts are stylized human-eyeforms, which at Teotihuacan often appear on stylized riverbands, as in the Tepantitla mural, perhaps to convey the idea of the sparkle of flowing water (Kubler, 1967, Table, no. 57).

The terraced platform at the northern base of the lintel (Fig. 1) contains (in addition to another mosaic-encrusted serpent head) three steps decorated with motifs which also resemble wall paintings and stucco decorations related to the art of Teotihuacan. Of these the most striking is at the right on the top step: it portrays from right to left the flower, body and thorns, and root of the barrel-cactus of "biznaga" (Kubler, 1967, 15, no. 29). Representations of this arid highland plant are known in classic time only at Teotihuacan as in this drawing from a mural at Zacuala (Séjourné, 1959, fig. 9). Below the barrel cactus on the bottom step a stylized bird-wing appears: close parallels to it are figured in stucco on the facade of the early Classic temple at Acanceh (A.D. 300-550), in northern Yucatan, among other forms of Teotihuacan derivation. Finally the upright staff at the right bears three bindings containing one round spot in each: this is the folded-triangle sign of Teotihuacan (Kubler, 1967, no. 54) in the half-representation meant to be read as the profile view. We may therefore suppose that the frontal view showed the complete folded-triangle sign with two dots empanelled and suggestive of the goggles of the highland rain deity.

At Piedras Negras, Lintel 2 carved about 667 (9.11.15.0.0), takes us back about a century and a half to describe the early history there of warriors in Teotihuacan dress. The inscription discusses also their descendants (Kubler, 1973, in press). A similar situation may be present at Tikal: the attendant warriors of early Cycle 9 on Stela 31 (Fig. 5) belonged to a lineage at Tikal which later enjoyed the ruling rank described in the costuming of Lintel 2 at Temple I. Thus the doubled portraits of "Sky-rain", costumed in Maya dress and in that of Teotihuacan, may mark the convergence of distinct dynastic lines in the rulership of Tikal.

Temple IV commemorates another ruler at Tikal, named "Sun-sky-rain", who reigned about half-a-century later, as we know from the inscriptions, on two more lintels bearing his doubled portraits. As at Temple I, each lintel displays different ethnic associations, but at Temple IV the formats are different. Lintel 2 alone repeats the giant jaguar-god protector rising above the ruler seated in profile on a cylindrical throne (Fig. 3). Lintel 3, deepest inside the shrine, enframes by a double-headed ceremonial-serpent bar beneath a winged bird crest, and enthroned on a three-stepped litter or carrying frame (Fig. 4) The mosaic-encrusted serpent-jawhelmet resembles that of Lintel 2 at Temple I (Fig. 1), but the format of the front lintel at Temple IV resembles the format of both lintels at Temple I. In effect, the Teotihuacan trait of the mosaic serpent helmet in Temple IV has been promoted from the outer to the inner position, and from the profile presentation to a frontal one, suggesting an increase in importance for Mexican

highland lineage in this generation at Tikal. "Sun-sky-rain" also is endowed with war-like associations, such as the owl (?) - like crest (Kubler, 1967, 9-10), as well as death signs on shield ("cimi") and mantle (death's-eye borders) and in the skeletal figures on the steps (Fig. 4). In general the whole configuration is more Maya than Mexican but the highland associations just noted seem to mark continuity with similar traits on the front lintel at Temple I.

Another peculiarity of Temples I and IV may now be discussed. Temple I commemorated the earlier ruler, named "Sky-rain", and Temple IV commemorates a later one, named "Sun-sky-rain", but the stylistic traits indicate that the lintels of Temple I were carved later than those of Temple IV (Coe and Shook, 1961, 22, 64).

TABLE 2

| | | Stylistic date | dedicatory date |
|-----|----|---------------------|--|
| TI | L2 | 9.17.10.0.0 \pm 2 | (9.13.10.0.0) (L. Satterthwaite) |
| TI | L3 | 9.16.0.0.0 \pm 2 | 9.13.3.0.0 |
| TIV | L2 | 9.15.10.0.0 \pm 2 | after 9.15.10.0.0, probably 9.16.0.0.0 |
| TIV | L3 | 9.16.0.0.0 \pm | ditto |

That is, the lintels of Temple IV may have been carved about the time of its dedication, but those of Temple I were carved some years later than Temple IV, and decades later than their dedicatory date. In other words, the sculptors commissioned to commemorate the earlier ruler were at work later than those working for the second ruler. Hence the presence of Teotihuacan traits, which is so pronounced on Lintel 2 of Temple I, records events before A.D. 702, but the beams were not carved until about 780 - 40, and after those in Temple IV. To conclude, if Temple IV were carved earliest, its lintels recorded very recent events. But if Temple I was carved 50-100 years later, it is about events which were then about three generations in the past, when Teotihuacan was being abandoned.

If Lintel 2 in Temple I shows a ruler in Tikal in Teotihuacan attire and regalia, was it because he had in some way been entitled to continue the lineage from Teotihuacan at Tikal around A.D. 700? If so, did the historic importance of the decline and fall of Teotihuacan emerge only gradually among the dwellers in the Peten? Or does the information on Lintel 2 in Temple I record an actual transfer of lineage and power from Teotihuacan to Tikal? The answers to these questions will probably be learned only from a systematic study of all Teotihuacan traits in Maya art (Hellmuth, 1973).

REFERENCES

- Andrews IV, E.W.: "Archaeology and Prehistory in the Northern Maya Lowlands: an Introduction", 'Handbook of Middle American Indians', vol. 2, 1965, 288-330.
- Barthel, T.S.: "Historisches in den Klassischen Mayainschriften", 'Zeitschrift für Ethnologie', vol. 93, 1968, 119-56.
- Berlin, H.: "Estudios epigráficos II". 'Antropología e Historia de Guatemala', vol. 20, 1968, 13-24.
- Coe, W. M. Shook, and L. Satterthwaite: "The Carved Wooden Lintels of Tikal", Tikal Report No. 6. 'Museum Monographs, The University Museum', Philadelphia, 1961.
- Dütting, D.: "Hieroglyphische Miscellanea". 'Zeitschrift für Ethnologie', 1972.
- Hellmuth, N.: "Teotihuacan Influence on the Art of Tikal", unpublished MS., 1973.
- Jones, C.: "Inaugural Dates in the Hieroglyphic Inscriptions at Tikal", MS., 1970.
- Kelley, D.H.: "Glyphic Evidence for a Dynastic Sequence at Quirigua". 'American Antiquity', vol. 27, 323-35.
- Kubler, G.: "The Iconography of the Art of Teotihuacan". 'Dumbarton Oaks, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology'. No. 4, Washington, D.C., 1967.
- " : "Studies in Classic Maya Iconography", 'Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences', vol. 18, 1969.
- " : "The Clauses of Classic Maya Inscriptions". Dumbarton Oaks, Conference on Pre-Columbian Writing (1971). In press.
- " : "Jaguars in the Valley of Mexico". 'Cult of the Feline', Dumbarton Oaks Conference (1972), 19-49.
- Maler, T.: "Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley". 'Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University', vol. 2, 1901-03.
- " : "Explorations in the Department of Peten and Adjacent Regions", 'Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University', vol. 4, No. 2, 1908.
- " : "Bauten der Maya" ('Monumenta Americana', IV) Berlin, 1971.
- Marcus, J.: "Naranjo". MS., 1971.
- Morley, S.G.: "The Inscriptions of Peten" (Carnegie Institution of Washington, Publication 437) 5 vols., Washington.
- Proskouriakoff, T.: "Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras", 'American Antiquity', vol. 25, 1960, 454-75.
- Ruz Lhuillier, A.: "Más datos históricos en las inscripciones de Palenque". 'Estudios de Cultura Maya', vol. 9, 1973 (in press).
- Satterthwaite, L.: "Five Newly Discovered Carved Monuments at Tikal and New Data on Four Others". Tikal Report No. 4, 'Museum Monographs, The University Museum'. Philadelphia, 1958.
- " : "Tikal Carved Monuments, Checklist II", MS., n.d.
- " , and E.K. Ralph: "New Radiocarbon Dates and the Maya Correlation Problem", 'American Antiquity', vol. 26, 1960, 165-84.
- Sejourné, L.: "Un palacio en la ciudad de los dioses". Mexico, 1959.
- Thompson, J.: "A Catalog of Maya Hieroglyphs". Norman, 1962.

ARCHITECTURAL SCULPTURE AT TIKAL, GUATEMALA: THE ROOF-COMB SCULPTURE ON TEMPLE I AND TEMPLE IV

ARTHUR G. MILLER. YALE UNIVERSITY. U.S.A.

INTRODUCCION

The roof-combs of the Late Classic Temples of Tikal are enormous vertical projections which rise an average of 14 meters high above the small rooms of the temples below, which are in turn situated on high pyramidal bases. A complicated stacking of four levels of vaults provides the truncated triangular armature for gigantic roof-comb carvings (Tozzer 1911: 100-101). The roof-combs sculpture of Tikal is composed of deeply carved masonry with an application of a thin layer of stucco. These sculptures were once painted, although no color remains visible today. Aubrey Trik, during his investigation of Temple I, reported to have found evidence of blue, red, yellow, and black paint in the talus of the roof-comb of Temple I (W. R. Coe, personal communication, 1973).

The roof-comb sculptures of the five huge temples of Tikal which range from 43,50 meters to 69 meters high (Maler 1971: 100-104; 106) were highly visible giant pre-Columbian billboards displacing human figures enmeshed in complicated ceremonial paraphernalia. Temples I and IV prominently display full figures seated upon decorated thrones. The figure shown on Temple I measures 7 meters in height and the figure shown on Temple IV measures 5 meters in height. Temples II and III show only enormous human heads averaging 7 meters in height along with elaborate ritual paraphernalia. Temple V shows two grotesque masks, one above the other, and an abundance of iconographic detail.

This paper briefly focuses on the most salient aspects of the iconography of the figurative roof-comb sculpture of Temples I and IV at Tikal. The iconography of the roof-comb sculpture of Temple I is compared to the iconography of the carved wooden lintels of the interior of Temple I. A compositional and iconographic interrelationship is then suggested between the figurative roof-comb carving of Temple IV and the figurative facade of the south side of the L-shaped structure in the Central Acropolis of Tikal known as

Structure 5D-141 and the side of Structure 5D-57; the Teotihuacan style feather headdress and mask-like face of the seated figure in the facade of Str. 5D-141 is compared to a similar Teotihuacan style feather headdress and mask-like face of the seated figure shown in the roof-comb sculpture of Temple IV; the dominance in the sculpture of Str. 5D-57 of a Teotihuacan figure over a Maya figure is compared to the importance of Teotihuacan associated figures in the iconography of Temple IV.

This paper is a preliminary portion of a larger study of all architectural sculpture at Tikal which the author is carrying out under the auspices of the University Museum, University of Pennsylvania and in collaboration with George Kubler, Director of the Pennsylvania-affiliated Tikal Art Project.

THE TEMPLE I ROOF-COMB

Temple I is 48.75 meters high from the plaza floor to the top of the roof-comb (Maler 1971: 101). Looming 11,50m. above the single doorway and the upper facade of Temple I (Maler 1971 : 101) is an extraordinary roof-comb. It is constructed as a series of three superimposed tiers which decrease in width and increase in height as one moves from the base to the summit of the roof-comb. The motifs shown on this giant Maya billboard are many and complex. For the purposes of this paper, I should like to focus briefly on the figurative motif which occupies the central part of the two upper tiers: seated on a throne is an enormous figure 7 meters high holding a sunshield in his left hand and a manikin-scepter in his right hand. Similar objects held in the same hands are shown in the profile view of a figure in the Lintel 3 below.¹

W. R. Coe has pointed out that at the base of the roof-comb sculpture of Temple I there are serpent-like masks adorned with the plate-like disks which appear conspicuously in the serpent-like masks on Lintel 2 inside Temple I (personal communication, 1973).

THE TEMPLE IV ROOF-COMB

Temple IV, the largest temple at Tikal is 69 meters high (Maler 1971:106). The entire roof-comb measures 11,50 meters in height. The lowest tier is by far the greatest in size at 6 meters and comprises most of the roof-comb and its sculpture. Conspicuous in this first tier is a 5 meters high seated figure with legs crossed and holding a ceremonial bar. The figure prominently displayed on the roof-comb of Temple IV obviously represents a royal personage seated on a throne holding the symbol of his authority. Behind his head is a rectangular area which was filled with a representation of an elaborate feather headdress. Unfortunately, the details of this feather headdress area are not clear, but enough remains to indicate the probable shape and the manner in which the feathers were depicted. Each feather has a circular ornament near the tip in the manner of the feather adornments at Teotihuacan in the so-called White Patio of Atetelco (see Miller 1973: Figs. 336, 342 and 343).

There is an L-shaped residential structure in the Tikal Central Acropolis that is contemporary with Temple IV (W.R. Coe, personal communication, 1973).² This Central Acropolis structure called Tikal structure 5D-141 is conspicuously decorated on its upper facade with a magnificently preserved frontal figure seated on a throne flanked by two dwarf like attendant figures. Like the roof-comb sculpture of Temples I and IV, the

Str. 5D-141 upper facade sculpture consists of deeply carved masonry with a thin application of stucco which was originally painted. The dimensions of this sculpture are: 3.68 meters wide by 2.45 meters high. The most salient stylistic and iconographic aspects of this remarkable exterior sculpture of Str. 5D-141 are the mask-like face and the shape and ornamentation of the feather headdress. The overall shape of the head, the shape of the eyes, nose, and mouth bear a striking resemblance to the numerous stone masks associated with classic period Teotihuacan. This mask-like face is similar to the remains of the one which forms part of the figure exhibited on the roof-comb of Temple IV. In addition, the rectangular shape of the feather headdress area of the Str. 5D-141 facade sculpture is similar to the rectangular shape of the feather headdress area of the figure shown on the roof-comb of Temple IV. The individual feather ornaments of the Temple IV figure, although not clear due to the poor state of preservation of this sculpture, conceivably may have been similar to the feather ornaments of the Str. 5D-141 sculpture, i.e., each feather may have had a circular ornament near the tip in the manner of the feather adornments at Teotihuacan.

Perhaps the most important similarity between the Temple IV sculpture and the facade sculpture of Str. 5D-141 is the fact that both figures are probably royal personages seated upon elaborate thrones. In addition, both figures prominently carry similar symbols of authority in the form of horizontal "ceremonial bars" with the open mouth of a grotesque serpent at either end.

Behind and extending horizontally on either side of the Temple IV roof-comb sculpture is a huge ceremonial bar similar to the one held in the seated personage's hands. Like the serpent bar held in the hands of the seated figure, the "back-drop ceremonial bar" exhibits huge open-mouthed serpents at either end.

It is unfortunate that so little of the original roof-comb sculpture actually remains on Temple IV. On the basis of what survives, nevertheless, it is clear that the "ceremonial bar" is prominent in the roof-comb sculpture and that what is signified (great power) is directly associated with the personage in the scene.

That the figure conspicuously displayed on the Temple IV roof-comb shares stylistic and iconographic traits with the facade sculpture of the residential structure in the neighboring Central Acropolis called Structure 5D-141 is particularly intriguing. The mask-like face, the shape and detailing of the feather headdress, and the carrying of the ceremonial bar are similar in both. Archaeological evidence from the Tikal excavations suggests that Temple IV and Str. 5D-141 may be contemporary. Temple IV is, of course, a ritual structure "par excellence". Structure 5D-141 is probably a residential structure (Harrison n.d.: 278). Is it possible that the figure shown on Temple IV and the figure shown on the facade of Str. 5D-141 are the same individual? And further, is it possible that Str. 5D-141 is the place of residence of the individual conspicuously displayed on the roof-comb of Temple IV, his place of "business"?

That the figures shown on the Temple IV roof-comb and the Str. 5D-141 facade both exhibit stylistic and iconographic traits which relate them to the Classic period site of Teotihuacan in the Mexican Altiplano is also intriguing.

The upper facade of Str. 5D-141 is not the only example of architectural sculpture in the residential Central Acropolis which exhibits stylistic and iconographic traits evocative of

Teotihuacan and which is contemporaneous with Temple IV. Abutting Str. 5D-141 in the Central Acropolis, Str. 5D-57 also exhibits sculpture 1, 25 meters wide by 2.45 meters high consisting of deeply carved masonry with a thin application of stucco that was once painted. Structure 5D-57 is dated as Tepeu I in construction; a radiocarbon date bearing on the time of construction of 5D-57 has been read at A.D. 621 (Harrison, personal communication 1973)³.

The Str. 5D-57 architectural sculpture shows a frontal human figure with splayed feet: He is extraordinarily rigid in appearance because of an application of iconographic detail which covers the entire body, leaving only the face uncovered; this manner of decoration is in itself a Teotihuacan characteristic as can be seen in the sculpture and mural painting from the site (see Miller 1973). This central figure assumes a top-heavy cross-like configuration. The figure's right hand is extended and holds a knot which ties the arms behind the back of a profile seated and nearly naked captive figure. Flanking the scene of frontal figure and profile captive figure are two inverted L-shaped glyph panels.

The glyphs in the panels are Maya. The seated bound profile figure is also Maya: the cross-legged pose is Maya, the few elements of clothing are Lowland Maya. The facial features of the seated figure and the general soft roundness of the body are also Maya artistic and physical traits.

In strong contrast to these Maya elements is the central figure dominating the scene. The rigid standing frontal figure is angular. The visual juxtaposition of angularity versus curvilinearity is a very effective formal device in distinguishing captor from captive. In this regard it is significant to note that in general, curvilinearity of visual forms is a Maya characteristic and that angularity of visual forms is a Teotihuacan characteristic.

The dominant central figure of this Str. 5D-57 sculptural facade abounds with Teotihuacan iconography. Most striking is the mask-like face flanked by huge ear plugs. This face is similar to the one in the 5D-141 sculpture and the one which probably appeared in the Temple IV roof-comb. The trilobe motif in the headdress and the asymmetrical bird of the headdress reminiscent of birds decorating headdresses of Amantla figurines are among of the most obvious Teotihuacan iconographic motifs in this highland-related figure.

It certainly appears in this sculptural facade from the Central Acropolis that an individual with very strong Teotihuacan associations is dominating a figure with strong Lowland Maya associations.

What does this sculptural evidence from the Central Acropolis imply about the relationship between Teotihuacan and Tikal? We see persons of rank adorned with Teotihuacan-like motifs decorating residential structures in the Central Acropolis and at least one of the great roof-combs of Tikal. Certainly this implies cultural contact, if not social and political interrelationships, with the highland Mexican center of Teotihuacan. There may have been intervening relay centers for the transmission of cultural ideas from Teotihuacan to Tikal such as Escuintla, Kaminaljuyu, and Mirador, Chiapas.

THE ROOF-COMB SCULPTURE AND THE DOUBLED-PORTRAIT LINTELS OF TEMPLES I AND IV

George Kubler's paper in this Congress discusses the doubled-portrait lintels at Tikal. These lintels are important in identifying the royal personages of Temples I and IV:

"Temples I and IV at Tikal have in common the survival in each of two carved lintels. These paired lintels can be shown to depict doubled portraits of rulers at Tikal, one pair in each temple, with both lintels portraying the same person... The inscriptions at Temple I on the two lintel reliefs allow the seated figures to be identified as the same person in different costumes... 'Sky-Rain'... Temple IV at Tikal, like Temple I, contains two portrait-bearing lintels which depict the same personage. His name may be translated from the glyph as 'Sun-Sky-Rain'."

There is a relationship between the motifs on the exterior roof-comb sculpture and the lintels of Temple I. This is the sun-shield motif and the manikin-scepter shown associated with both the seated figure displayed on the roof-comb view carved on Lintel 3. Both the roof-comb sculpture and Lintel 3 sculpture show the figure holding the sun-shield in the figure's left and the manikin-scepter in the figure's right hand. A further relationship between the roof-comb carving and the interior lintels of Temple I is the appearance of serpent-like masks adorned with plate-like disks (Kubler calls it a mosaic serpent helmet) that appear conspicuously in the serpent-like masks of Lintel 2 inside. Clearly, the figure shown on the roof-comb sculpture of Temple I and the doubled portrait on the lintels of Temple I are one and the same individual.

Kubler has pointed out that the serpent-like mask and plate-like disk decoration of Lintel 2 relates it to Teotihuacan motifs. Indirectly then, the figure displayed on the roof-comb of Temple I is associated with Teotihuacan iconography.

Kubler has also shown that the Teotihuacan-associated mosaic serpent helmet of Temple I is also found in Lintel 3 of Temple IV. In addition, Kubler suggests that the appearance of this Teotihuacan motif inside of Temple IV relates the ruler shown here even more closely to Teotihuacan:

"In effect, the Teotihuacan trait of the mosaic serpent helmet in Temple IV has been promoted from the outer to the inner position, and from the profile presentation to a frontal one, suggesting an increase in importance for Mexican highland lineage in this generation at Tikal."

Our evidence for relating the exterior roof-comb sculpture with the Teotihuacan style and iconography of Str. 5D-141 and Str. 5D-57 fits in nicely with Kubler's observations, about the emphasis of Teotihuacan motifs in the lintels of Temple IV. Besides the Teotihuacan style mask, the feathers (in composition and in detail), and the holding of a ceremonial bar being common traits shared by the sculpture of the roof-comb of Temple IV and the facade sculpture of Str. 5D-141 and Str. 5D-57, there is a particularly striking aspect of Teotihuacan related Temple IV. Behind the seated figure of the roof-comb sculpture of Temple IV, there is the representation of an enlarged ceremonial bar. The ceremonial bar is an item of ritual paraphernalia. To enlarge items of ritual paraphernalia is a Teotihuacan trait commonly seen in mural painting and sculpture of that great highland metropolis (see Miller 1973). It is particularly appropriate for the

ceremonial bar of the roof-comb of Temple IV to be exaggerated. Temple IV is, after all, a ritual structure, and to display prominently the symbol of authority on this important structure is to emphasize the power inherent in the individual who is shown seated on the roof-comb and who probably lived in Str. 5D-57; his name, the epigraphic evidence of the carved wooden lintels of the interior tells us, was "Sun-Sky-Rain".

Also, Kubler's observation about the lintel position inside Temple IV as reflecting "an increase in importance for Mexican highland lineage in... Tikal" may be expressed in the Str. 5D-57 upper facade sculpture where a Teotihuacan figure is shown dominant over a Maya one.

The roof-comb sculptures of Temple I and IV most probably represent individuals shown in the doubled portraits on the lintels of the interior of each temple. That these exterior and interior sculptures depict historic personages is confirmed by the historic subject matter shown on stelae at Tikal and elsewhere in the Maya Lowlands. On the basis of the pictographic and glyptic evidence of the carved wooden lintels of Tikal Temple I and IV, it would seem that the erection of the two temples may have been inspired (by edict or some other means) directly by the persons represented on the roof-comb and carved lintels of Temples I and IV. Viewed in this light, Temples I and IV appear to be structures in adulation of historic personages rather than of mythical gods. Or, to consider both possibilities at once, Tikal Temples I and IV and their exterior and interior sculpture may be the visible means by which historic persons attained immortality and divinity. Certainly, at the very least, such important personages were memorialized by Tikal Temples I and IV; the temples may have been their funerary structures.

The Teotihuacan traits associated with both the roof-comb sculpture and the lintels of Temples I and IV and on the upper facades of Central Acropolis structures 5D-141 and 5D-57 suggest that the rulers portrayed had close cultural ties with the highland metropolis of Teotihuacan.

Acknowledgements: I am indebted to George Kubler, William R. Coe, and Peter Harrison for their aid in the writing of this paper.

The author regrets that the illustrations for this paper were not available for publication at the time of printing.

FOOTNOTES

1. W. R. Coe, Director of the Tikal Project, has observed that when the sun-shield and manikin-scepter are held by an individual in Maya art, it is always the left hand that holds the sun-shield and always the right hand that holds the manikin-scepter.
2. The ceramic material associated with this building, Str. 5D-141, is Tepeu II in date; Temple IV, or, at least its latest construction, is also Tepeu II in date (Coe and Harrison, personal communication, 1973).
3. When Str. 5D-141 was constructed, Str. 5D-57, constructed in Tepeu I times, was still probably in use (Harrison, personal communication, 1973).

BIBLIOGRAPHY

Harrison, Peter D'Arcy: n.d. "The Central Acropolis, Tikal, Guatemala: A Preliminary Study of the Functions of its Structural Components During the Late Classic Period". Unpublished doctoral dissertation, 1970, The University of Pennsylvania, Philadelphia.

Kubler, George: n.d. "The Doubled-Portrait Lintels at Tikal". Unpublished paper delivered at the 23rd International Congress of the History of Art, Granada, Spain.

Maler, Teobert: 1971 "Edificios Mayas". 'Monumenta Americana', IV. Editorial Gebr. Mann, Berlin.

Miller, Arthur G.: 1973 "The Mural Painting of Teotihuacan, Mexico". Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

Tozzer, Alfred M.: 1911 "A Preliminary Study of the Prehistoric Ruins of Tikal, Guatemala. A Report of the Peabody Museum Expedition 1909-1910". 'Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology', Harvard University, Vol. V, No. 2, Cambridge, Mass.

THE XOCHICALCO STELAE AND A MIDDLE CLASSIC DEITY TRIAD IN MESOAMERICA

ESTHER PASZTORY. COLUMBIA UNIVERSITY. NEW YORK. U.S.A.

The importance of the four directions in Mesoamerican cosmological thought is evident in the frequent representation of the deities and associated symbols of the four directions in the art of most cultural regions of Mesoamerica (Fig. 1). The ethnohistoric documents of both the Mexican and Maya areas in the 16th century give ample documentation to the preoccupation with symbolism dealing with the four directions. The directions are associated with various gods, colors, and favorable or unfavorable prognostications (Thompson 1934). Though directional symbolism refers primarily to space, in Mesoamerican thought it is also correlated with concepts of time. The ritual calendar is thus divided into four segments with their year bearers who take turns in beginning the new year and who are also linked with the four directions. Moreover, most Mesoamerican societies believed in the existence of four previous worlds or creations and a fifth present one, each of which would end on a date beginning with four. Fourfold imagery in Mesoamerican art therefore usually refers to the entirety of cosmic space and to complete temporal cycles.

At the time of the conquest the various Mexican and Maya societies were in agreement as to the basic significance of the four directions, despite the fact that considerable variation existed in the details of deity or color attribution. The concepts of fourfold directional and temporal symbolism are probably very ancient in Mesoamerica and go back at least as far as the Olmec culture between 1200 and 900 B.C. On two major sculptures, La Venta altar 5 (Joralemon 1971: fig. 209) and the Las Limas monument (Bernal 1969: pl. 22), supernatural figures are depicted in sets of four plus one. A fifth direction, signifying the center, is frequently added in Post Classic representations of the directions as well.

Considering the importance of four and fivefold representations in Mesoamerican art, it is surprising to find that during the Classic period a number of religious structures and sculptures were erected at such widely separated sites as Xochicalco and Palenque, in groups of three rather than four. Some of these temples and sculptures were erected during the seventh century, and despite varying local styles and iconographic preoc-

pations, they appear to have been dedicated to similar deities. An iconographic examination of the stelae of Xochicalco and a comparison with contemporary works at Palenque, Tajin, and Bilbao indicate the presence of deities associated with directional symbolism in groups of three rather than four. An identification of these deities is suggested in this paper based on cross-cultural comparison and ethnohistoric sources. Historical connections are proposed to explain the presence of this deity triad in seventh century Mesoamerican art.

The three stelae of Xochicalco were found by Saenz in 1961, in structure a located near the well known pyramid of the feathered serpent (Saenz 1962a). The stelae were found intentionally buried in the east room of structure A. Painted red with cinnabar, they were accompanied by rich offerings in pottery and stone. Because of the ritual burial of the stelae, their original position at Xochicalco is unknown, but since structure A has three rooms, on the north, east, and south sides of a central court, it is possible that the three stelae were once related to them in a formal manner. The stelae, carved on all four sides with the representation of supernaturals, glyphs, and numerals, clearly form a set.

The Xochicalco stelae were dated and analyzed by Saenz in a series of publications after their discovery (1961, 1962 a and b). He suggests an eighth to tenth century date on the basis of the associated burial goods and the iconography of the stelae. The offerings, which are an eclectic mixture both in terms of space and time, include both Classic and Post Classic objects, and therefore do not indicate unequivocally the time of the carving of the sculptures. In Saenz's view, the iconographic traits relate the stelae to both the Classic period art of Teotihuacan, Monte Alban, and Veracruz, as well as to the early Post Classic art of Tula and Chichen Itza. Because of the importance of the theme of the human face emerging from a monster maw on the stelae, a motif widely represented in the art of Tula and Chichen Itza, Saenz prefers a tenth century or Post Classic date. In most general publications the Saenz date is accepted and the Xochicalco stelae are discussed as examples of "Toltec" art (Weaver 1972: 199-202). In his recent extensive studies of the archaeology of Xochicalco, Litvak King has come to the conclusion that the stelae date from the Xochicalco 4 period (600-700 A.D.), that is, the Middle Classic rather than the Post Classic period (1973; and personal communication).

The stelae of Xochicalco are important because both their style and iconography are strongly eclectic, indicating widespread artistic contacts during the seventh century. This eclecticism is also evident in the presence of a wide variety of trade goods in the Xochicalco offerings, as Saenz found in his excavations. Litvak King concludes that the very rise of Xochicalco as a major center is directly related to its control of a particular group of trade routes in the sixth and seventh centuries. It is suggested further in this paper that beyond indicating trade and artistic contact in terms of isolated motifs, the three Xochicalco stelae, as a set, represent a deity triad of some significance in seventh-century Mesoamerica.

The three Xochicalco stelae all have the same composition (Fig. 3). On the wide "front" panel a deity face is represented with a glyph and a numeral above and an emblem below. The face is the anthropomorphic representation of the deity, the glyph and numeral above may indicate the birth date or "name" of the deity and the emblem below, selected primary associations. The "back" panel shows large scale glyphs referring to major

aspects of the deity. Further characteristics are indicated in the glyphs of the two remaining narrow side panels. A series of feet pointing upward on the "back" panels and down on the side panels may indicate the direction in which one is supposed to read the glyphs. However, since not all the glyphs are conclusively identified, we are far from being able to read the text sequentially.

The supernaturals represented on the frontal panels of the stelae have been identified by Saenz. He identifies the deities on two of the stelae as Quetzalcoatl as the morning star and the third as Tlaloc the rain god. Caso (1967: 165-183) has analysed many of the glyphs but was not concerned with deity identifications. Saenz's identification of the deity on stela 2 as Tlaloc is essentially accepted here, but stela 1 and 3 are reinterpreted as representations of the earth goddess and sun god. It will also be shown that the three stelae are linked by a mythic narrative and directional associations.

Stela 1 and 3 form a pair, linked to each other by similarities and oppositions (Fig. 5, 7). Saenz identified both of these deities as Quetzalcoatl because both represent a human face emerging from a monster maw (1962a: 77). This image is frequent in the art of Tula and Chichen Itza where it is thought to represent the disappearance and reappearance of the planet Venus aspect of Quetzalcoatl. The assumption behind the interpretation, which was first suggested by Seler (1960 I:693-94), is that the feathered monster combining jaguar, serpent, and bird elements is a representation of the earth which swallows up and later regurgitates the planet Venus. The identification of the human face within the monster maw as Quetzalcoatl is questionable, since any other planet, star, the sun or moon could also be represented as disappearing or reappearing. Recently, Nicholson has shown that a number of Post Classic and some Classic period representations of this motif in both stone carving and manuscript painting represent the water goddess Chalchiuhtlicue and the fertility earth goddess Xochiquetzal (1961). He notes that in the Mixteca Puebla codices such monster maw headdresses are worn primarily by these two deities and have no association with Quetzalcoatl. The monster maw headdress on a deity does appear to indicate the earth, and the presence, temporary or permanent, of that god in the underworld. This explains the appropriateness of the headdress for water and earth goddesses as well as for the planet Venus and other celestial bodies, who, on their death, sojourn in the earth. Since the monster maw headdress appears to indicate locality, it cannot be taken as a diagnostic feature identifying a particular single deity.

The Xochicalco stela 1 and 3 figures therefore cannot be identified in terms of their headdress beyond the indication that a reference to a location within the earth is implied. Their facial features are similar, the only difference being that the face of the god on stela 3 is larger and has a wider jaw than the face of stela 1. These physiognomic differences suggest the possibility that either a male and female pair or a youthful and elderly pair of deities is represented. Their further identification is only possible through a study of their name glyphs and emblems.

The headdress of the deity on stela 3 varies only in detail from that of stela 1, but the larger proportion of the face in relation to it may be an attempt to suggest male physiognomic characteristics. His name glyph is 4 movement or "ollin" (the Maya "caban") which is the major emblem of the sun god will be the date of the destruction of the last world in Mexican thought. In most Mesoamerican mythologies the sun god is the husband of the earth-moon goddess (Thompson 1939), and the close similarities between

stela 1 and 3 indicate that a representation of this primal pair may have been intended. The alternative explanation would have to be that stela 3 represents the old sun god while stela 1 represents the reborn young sun god. As will be seen in the discussion below, the first explanation is the more likely one. 4 movement has usually been interpreted as the day sun Tonatiuh in Aztec mythology, but Klein (1972) has suggested that in the well-known Calendar stone representation 4 movement wears the facial mask of the sun god Xochipilli and represents the night sun or the sun in the underworld. The day glyph "ollin's" patron deity is Tlalchitonatiuh, or the sun sinking into the earth.

The emblem below the face of the sun deity on the Xochicalco stela is a bleeding heart framed on three sides by a mat and cross design, accompanied by the number four. Caso (1967:175) interprets this as the day sign blood or heart. The bleeding heart is a frequent Teotihuacan symbol which occurs primarily in scenes of warfare and sacrifice (Pasztory 1971). In the art of Tula it occurs on panels with crossed spears as martial emblems (Fig. 2). It is well known that the sacrificial complex in Post Classic Mexican ritual was primarily and essentially dedicated to supporting the sun god in his daily battle against the forces of darkness. For this reason, while sacrifices were dedicated to many other deities, the patron of blood sacrifice "per se" was the sun deity. The movable feast dedicated to the sun god 4 movement consisted of the slaying of sacrificial victims and self-mutilation (Sahagun 1950-71 II:35). Surrounding the bleeding heart symbol are alternating mat and cross motifs. The cross is a symbol of water and fertility and the mat is generally a symbol of rulership. The sun deity shown on stela 3 is therefore the night or dead sun in the underworld, seen as a deity of sacrifice and ruler of the world.

The top motif of the back panel of stela 3 is the representation of a temple. Temple images are frequently associated with the sun god in Teotihuacan iconography. For example, birds with drops of blood in their beaks represent the sun in a Tetitla mural which is bordered by a design of temples (Sejourne 1966: fig. 167). Below the Xochicalco temple are two glyphs: 10 reed and 13 reed. The reed glyph is the Mexican "acatl" (the Maya "ben") which is believed to signify maize (Thompson 1950:82). The reed glyph occurs four more times on the stela and is the second important qualifier of the sun deity. As a symbol of maize, the reed glyph is appropriate to the sun deity, since the sun god and the moon-earth goddess are the parents of the maize. In central Mexico, moreover, the birth of the maize god, Centeotl, is seen as the rebirth of the sun god who has died in the underworld, and the characteristics of the sun god Xochipilli and the maize deity are nearly identical in Post Classic iconography (Nicholson 1971:416-417). The number 13 on the top glyph refers to the sky because the sky is believed to have thirteen layers. The number 10 below is a rare associated number, this is the only instance of it on the three stelae. The number ten was associated with the death god in the Maya area (Thompson 1950:93) and may have had equally unfortunate associations in Central Mexico. The two reed glyphs I would read tentatively as the birth and death of the maize.

Three other motifs on the side of stela 3 further refer to the underworld aspects of the sun god. The fragmentary figure on the top (D13) of one side has been interpreted by Saenz (1962a:78) as a monkey glyph. The monkey is one of the major disguises of the Mexican sun deity Xochipilli and von Winning (1972:37) has confirmed Beyer's suggestion that it symbolizes the night and particularly midnight. On a late Classic vessel from Uaxactun a monkey is shown holding the breast of a naked woman lying in his embrace. This scene

is generally interpreted as a representation of the copulation of the moon goddess with the monkey aspect of the sun god (Anton 1970:fig. 70). The jaguar figure below the monkey (D14) may also represent the underworld sun. The Maya night sun is represented by a jaguar (Thompson 1950:134) and in Mexico the jaguar god Tepeyollotl represents the interior of the earth. The form below the jaguar, (D15), has been identified by Saenz as a cacao pod, but it looks more like a corn cob with two leaves at the bottom and tassels at the top. Moreover, it emerges from a reed glyph which refers to maize. The corn cob is cut in half by an arrow which signifies its death.

In conclusion, stela 3 represents the death of the sun and his disappearance in the underworld. The sun deity is also the maize god who is also shown being dead. 4 movement compares to the Aztec sun gods Tonatiuh, Xochipilli, to the descending sun Tlalchitonatiuh, and to the maize god Centeotl.

The name glyph of the sun god's counterpart on stela 1 at Xochicalco is 7 reptile eye (RE) (Fig. 5). The RE glyph is a widespread Classic Mesoamerican glyph, particularly frequent in the art of Central Mexico. Most investigators of the glyph agree that it is a day sign, but disagree on its meaning. Caso (1967:158-161) suggests the day glyph wind and the patron god Quetzalcoatl, Sejourne (1962) the day glyph "quiahuatl", fire of rain, and the butterfly. The most convincing interpretation is an early one by Beyer (1922) who suggests that the glyph is the eye and curled brow of the serpent representation of the first day glyph of the ritual calendar, "cipactli" in Central Mexico. "Cipactli" is the reptilian-ophidian earth monster. Von Winning (1961) supports Beyer's analysis by showing that the contexts of the glyph usually indicate water and fertility which is appropriate to the earth. The Maya equivalent of "cipactli", the day sign "imix", represents the water lily flower, which Thompson interprets as a symbol of the earth and particularly of the earth goddess (1950:70-71). While a number of different numerals occur with the RE glyph, a frequent association is with the number 7. The number 7 refers to the seven layers of the earth, the earth gods, and by extension to fertility.

The RE glyph examined by Beyer is the one that occurs on a plaque found at Ixtapaluca in the Chalco region (Fig. 8). This plaque has both Teotihuacan and Xochicalco stylistic elements and probably dates to the Middle Classic period. It represents a figure wearing a skirt, a monster maw headdress and a 7 RE pectoral. Beyer (1922), Caso (1967:267), and Nicholson (1961) identify the figure as female. Nicholson suggests that she is a fertility goddess. There can be no doubt in view of the similarities with Xochicalco stela 1 that both represent the same goddess. The Ixtapaluca plaque figure's facial features nose bar, and orant hand gesture have their parallels in Teotihuacan iconography, where they are associated with a female vegetation goddess (Pasztory 1972). One such Teotihuacan counterpart of the Ixtapaluca figure is the mural of the glyphs from Zone 5A (Fig. 4), which represents a deity with an RE pectoral, but with a frame headdress which is used at Teotihuacan instead of the monster maw headdress.¹

Besides the 7RE glyph and the monster maw headdress, stela 1 of Xochicalco has other iconographic traits parallel to both the Ixtapaluca and Teotihuacan fertility goddesses. The emblem beneath the face of the deity represents two hands at the base and a toothy mouth in the center framed by a border of turquoise symbols. The open hands correspond to the orant gesture of the Ixtapaluca plaque figure and to the Teotihuacan "divine hand" abbreviations of the fertility goddess (Pasztory 1972). The same gesture is

widespread on Classic Veracruz terracotta sculptures representing female deities or priestesses (Nicholson et al 1971: figs. 23-28). The orant hand gesture is therefore a characteristic of female deities in a number of Classic period cultures in Mesoamerica.² The motif of the teeth framed by lips is widespread in Teotihuacan iconography, where it occurs a number of times on fertility goddess representations as on the mural of the Glyphs (Fig. 4), although it is usually confined to destructive or death variants of the goddess. The divine hands, by contrast, occur usually on fertility and creation aspects of the goddess, and the two motifs are rarely found in the same composition (Pasztory 1972b). Therefore, while both the divine hand and the mouth with teeth are related to a fertility goddess in Teotihuacan iconography, their juxtaposition in the same emblem on the Xochicalco stela is highly original and signifies life and death, creation and destruction, in a single image.

Similar to stela 3, the back of stela 1 has the representation of a temple at the top. Temple platforms are also characteristic of the Teotihuacan representations of the fertility goddess in the murals of Tepantitla and the Temple of Agriculture offering scenes. Below the temple, the two glyphs on stela 1 are 5 reed and 9 rabbit or "tochtli" (the Maya "lamat"). The rabbit glyph is a reference to pulque, drunkenness, and the moon. The Mexican believed that a rabbit inhabited the moon, a planet which they associated with the fertility earth goddess. The alcoholic beverage pulque and drunkenness were under the patronage of both male and female deities. Drunkenness was usually confined to night time (von Winning 1972:37), and concluded most of the monthly rituals of the year. Drunkenness had a sacred significance, since it altered one's state of consciousness and put one in contact with the gods. Since the rabbit glyph occurs four times among the glyphs of stela 1, associated with the numerals 9 on the back, 13 and 7 on the sides, this aspects of the goddess is second to the RE glyph in importance. Therefore the goddess is represented as the patroness of drinking and pulque. This aspect of the goddess is further indicated by the significance of the small figure lying down in a side emblem (D14). This figure with the raised knee posture is very similar to the many "bed figures" in Classic Veracruz iconography. For example, the north central panel of the Tajin ball court includes the representation of a figure bound to a bed above a pool of water and surrounded by maguey plants (Fig. 18). In a study of the meaning of the bed figures von Winning concludes that they represent ritually intoxicated persons in a pulque ceremony (1972:37-39).

The single 5 reed glyph placed in a position of importance above 9 rabbit refers to the maize. The earth-fertility goddess' counterpart in Post Classic mythology, Xochiquetzal is described as the mother of the maize. I suggest that the pulque ritual suggested by the rabbit and reclining figure glyphs can be interpreted as a ritual of rebirth; through drunkenness one dies in the present world and is reborn in the sacred world of the gods. The pulque rebirth ritual may be a form of the reenactment of the rebirth of the maize. That the maize is reborn through the agency of the fertility goddess can also be seen in a Teotihuacan mural from the Palace of the Jaguars (Fig. 11). Isolated yellow hands characteristic of the fertility goddess are shown holding baby net jaguars. As will be shown, in the discussion of stela 2, the net jaguar may be a representation of the sun god in the underworld in Teotihuacan iconography.³

The deity on Xochicalco stela 1 represents most likely a female fertility goddess who combines creative and destructive aspects. Her counterpart in Post Classic iconography

is usually described as the wife of the sun and the mother of the maize, and the Xochicalco glyph suggest a similar relationship. She may also be the moon goddess and the patroness of a pulque ceremony. This goddess is comparable to the Mexican goddesses Xochiquetzal and Mayahuel.

Saenz identified the frontal deity face on stela 2 as Tlaloc, the rain god (Fig. 6). Indeed, the concentric eyes, wide upper lip, fangs, water lily hanging from the mouth, and the year sign headdress are all diagnostic features of the rain deity in contemporary Teotihuacan art (Pasztory in press). In a mural painting example from Tetitla (Fig. 12) a figure with similar facial features is shown carrying a lightning symbol and a vessel full of water. The Tetitla and Xochicalco figures, moreover, belong to one type of Classic Teotihuacan Tlaloc images, type A, a crocodilian deity who functions both as a rain god and earth monster in Teotihuacan iconography. Outside of Teotihuacan, this same iconography is repeated on a Middle Classic stela from Horcones on the Pacific Slope (Fig. 9). A full figure Tlaloc shown carrying a vessel of water and a serpentine symbol of lightning is represented on the Horcones stela. Unlike the Tetitla and Horcones Tlaloc representations, which are typical of Tlaloc A, the Tlaloc on Xochicalco stela 2 has some unusual features. Unlike the type A Tlalocs, who lack the lower jaw, the Xochicalco Tlaloc has a prominent lower jaw which links up with the upper lip. The resulting heavily outlined jaw area gives the face the appearance of a skull. While as a deity of the earth Tlaloc may have death attributes, skeletal features are not usually found on Teotihuacan Tlaloc representations.

The "name" glyph above the deity face has been identified by Caso (1967:170) as the day sign rain, the Mexican "quiahuatl", or the Maya "cauac" symbol accompanied by the numeral seven. This glyph occurs in this form at Teotihuacan and is particularly strongly related to Tlaloc A figures. In the Tepantitla Tlalocan murals the glyph is represented within effigy vessels carried by Tlaloc figures. In Central Mexican symbolism "quiahuatl" means not only rain, but specifically "rain of fire" which may refer to lightning and storms. The numeral seven is frequently found associated with fertility and earth deities, as has been pointed out in the discussion of 7 reptile eye.

The emblem below the Tlaloc face, consisting of an upper lip with fangs, and a wide bifurcated tongue, is also a well known Teotihuacan image, but at Teotihuacan it is usually related to Tlaloc B (Pasztory in press). Tlaloc B is not found in association with Tlaloc A at Teotihuacan and the emblem is missing from the typical Tlaloc A representations at Tetitla and Horcones. While both deities are associated with themes of fertility, Tlaloc B is specifically related to jaguar images, net emblems, and net jaguars in Teotihuacan iconography. On a zone 3 mural a Tlaloc B face is superposed on a circular net emblem (Fig. 13).⁴ Von Winning has shown that the net jaguar and net emblem occur primarily in contexts of water and fertility symbolism (1968). However, there are several net jaguar representations with weapons and in contexts that suggest warriors, warfare, or a warrior cult, in the murals of Atetelco and Zacuala. As a glyph, the net emblem is represented within a circular medallion by a serrated design on the murals of Teopancaxco (Villagra 1971:fig.6), which has been interpreted as a jaguar symbol by Caso (1967:156) and as a sun disk by Parsons (1973). The emblem of interlaced bands is closest in form to the glyph "ollin", the emblem of the sun deity. The sun deity, as has been mentioned in the analysis of Xochicalco stela 3 is represented in his underworld aspect by a jaguar. The net design, as such, is I believe a represen-

representation of the earth, the "net" of the earth goddess in which she catches the dead sun. The earth goddess is the first weaver in mythology and in this capacity she is symbolized by the spider (Thompson 1939). Webs, textiles, and nets may therefore be metaphorically related to one another. Since the equivalent of the Maya sign "caban" represents the hair lock of the moon goddess and also by extension the earth (Thompson 1950:86), this interpretation is plausible. Since the sun god in the underworld is linked both with themes of agricultural fertility and themes of water and sacrifice, the dual associations of the net jaguars with both of these themes can be explained by this identification. Tlaloc B, because of his strong associations with jaguar imagery, is, I feel, another aspect of the sun god as lord of the underworld. Such a sun god-Tlaloc combination is moreover known in Post Classic iconography in the person of Tlalchitonatiuh, earth-sun, and Yohualtecuhtli, Lord of the Night. Tlalchitonatiuh is represented in the codices by a figure wearing a Tlaloc mask and a sun disk disappearing into the jaws of the earth monster (Tozzer 1957 II:figs. 354, 355, 356). The front panel of stela 2 represents the deity 7 rain who is a god of water, the earth, and death. Below him is the emblem of the night sun in the underworld.

The glyph on the back of stela 2, two year signs and two day glyphs, have strong sacrificial connotations. The day glyphs have been identified by Caso (1967:171) as the flint knife glyph, the Mexican "tecpatl" or the Maya "eznab", a glyph that is represented by a sacrificial knife. A bird's head, possibly that of an eagle or vulture⁵, is depicted above the top year sign. The beak of the bird is ornamented with beads and he wears a necklace. Such an ornamented bird is known in the contemporary iconography of Veracruz where it is closely related to sacrificial themes. On one of the Tajin ball court panels (Fig. 14) a raptorial bird with these markings is shown seated over a human figure lying in the posture of a sacrificial victim. In the sculpture of Bilbao, similar birds carry human hearts and victims in their beaks (Parsons 1969:pl. 42). Parsons relates these birds to a celestial deity because both are shown carrying flaming sun disks. At Teotihuacan a raptorial bird holding drops of blood in its beak represents the sun in the murals of Tetitla. A raptorial bird who receives the blood and heart of sacrificial victims is represented as one aspect of the sun deity in a number of contemporary Middle Classic cultures. The bird aspect of the sun probably refers to the sun in the sky, and the number associated with the top half of the back of stela 2 is 13, a number symbolic of the thirteen stages of the heavens.

The number associated with the lower knife glyph and year sign is the number 9, which refers to the nine lords and nine levels of the underworld. Instead of a bird, the design above the lower year sign consists of an inverted maize symbol shot through with an arrow, which is probably meant to read as the death of maize in the underworld. As has been suggested in the analysis of stela 3, the maize deity is a reincarnation of the sun god.

Of the other glyphs on the sides of stela 2, two more further indicate the sacrificial aspect of the deity. Glyph D12 is the profile head of a deity with closed eyes which Caso (1967:174) interprets as the Monte Alban glyph P possibly representing Xipe. Xipe is a complex deity who combines agricultural fertility and martial aspects similar to the sun god Xochipilli. Both deities are associated with the flaying of sacrificial victims. Below the dead profile glyph two emblems are shown joined together: a variant of the reed glyph which signifies maize, and a mouth full of teeth and a speech scroll which is a Teotihuacan symbol relating to death and sacrifice. The two together are a graphic representation of the death of maize.

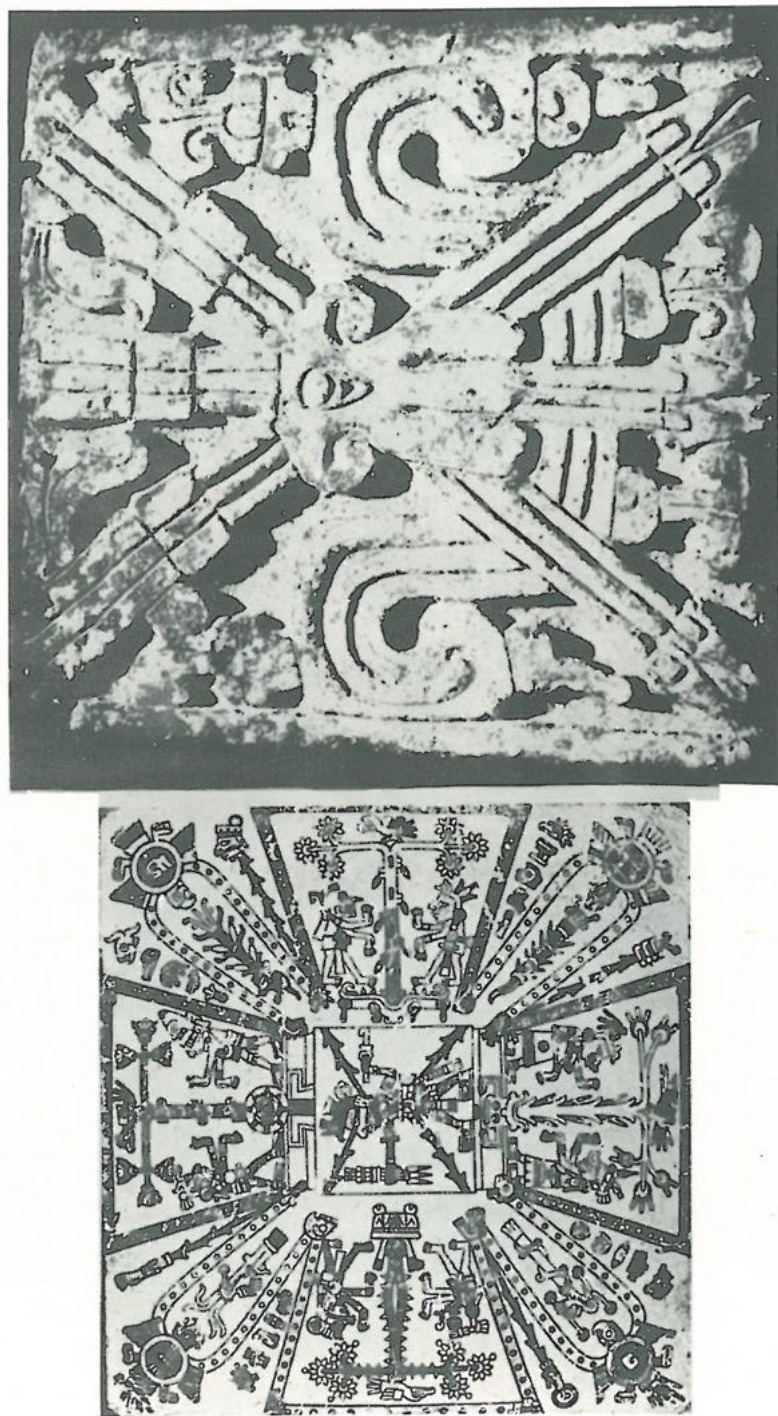


Fig. 1. Codex Fejervary-Mayer, five directions. After Nicholson 1967 p. 94. - Fig. 2. Tula relief panel. Pasztory photo.

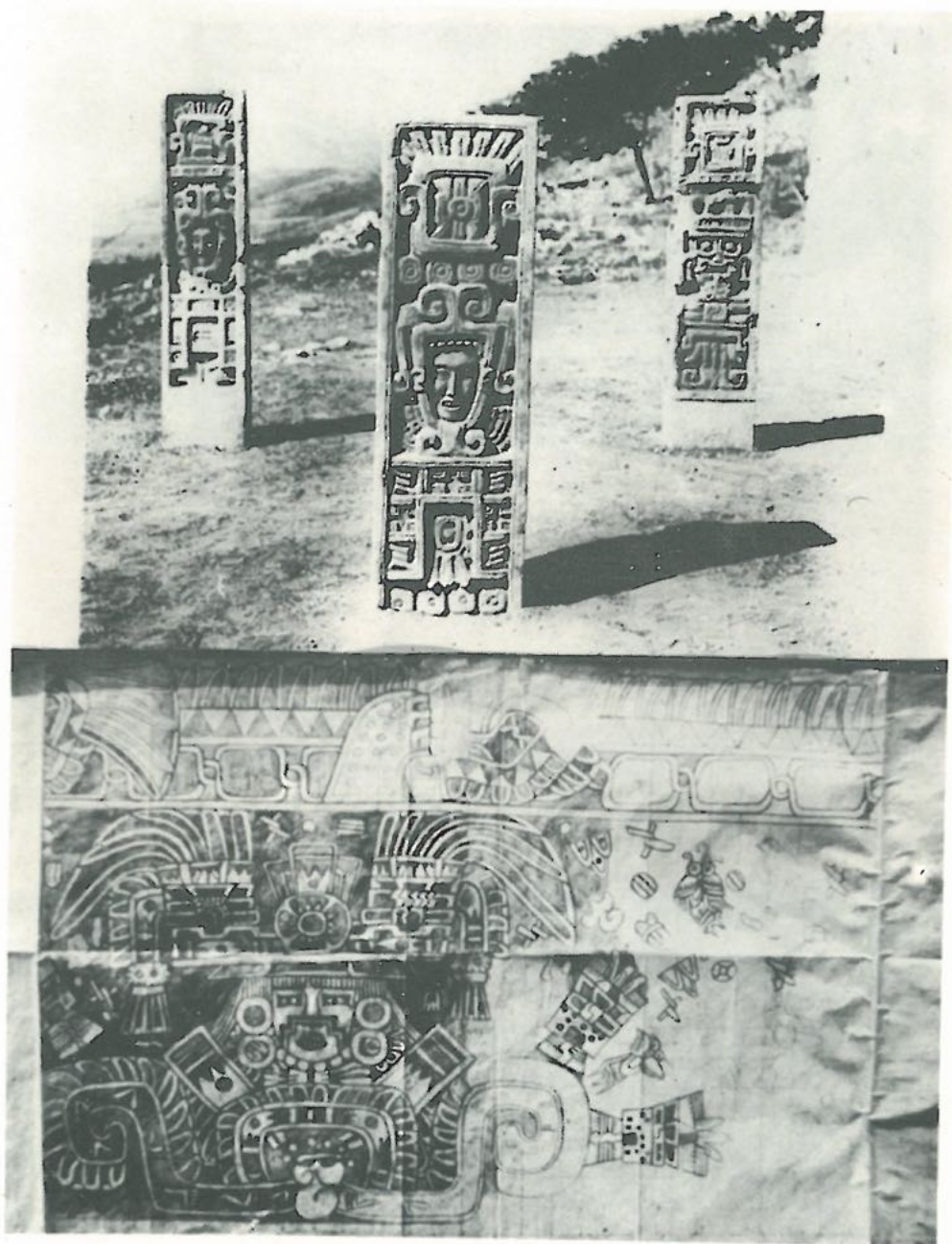


Fig. 3. Xochicalcostelae from structure A. After Marquina 1964 supplement photo 4.- Fig. 4. Teotihuacan Zone 5A mural of the glyphs. Photo courtesy of Dr. Arthur Miller.

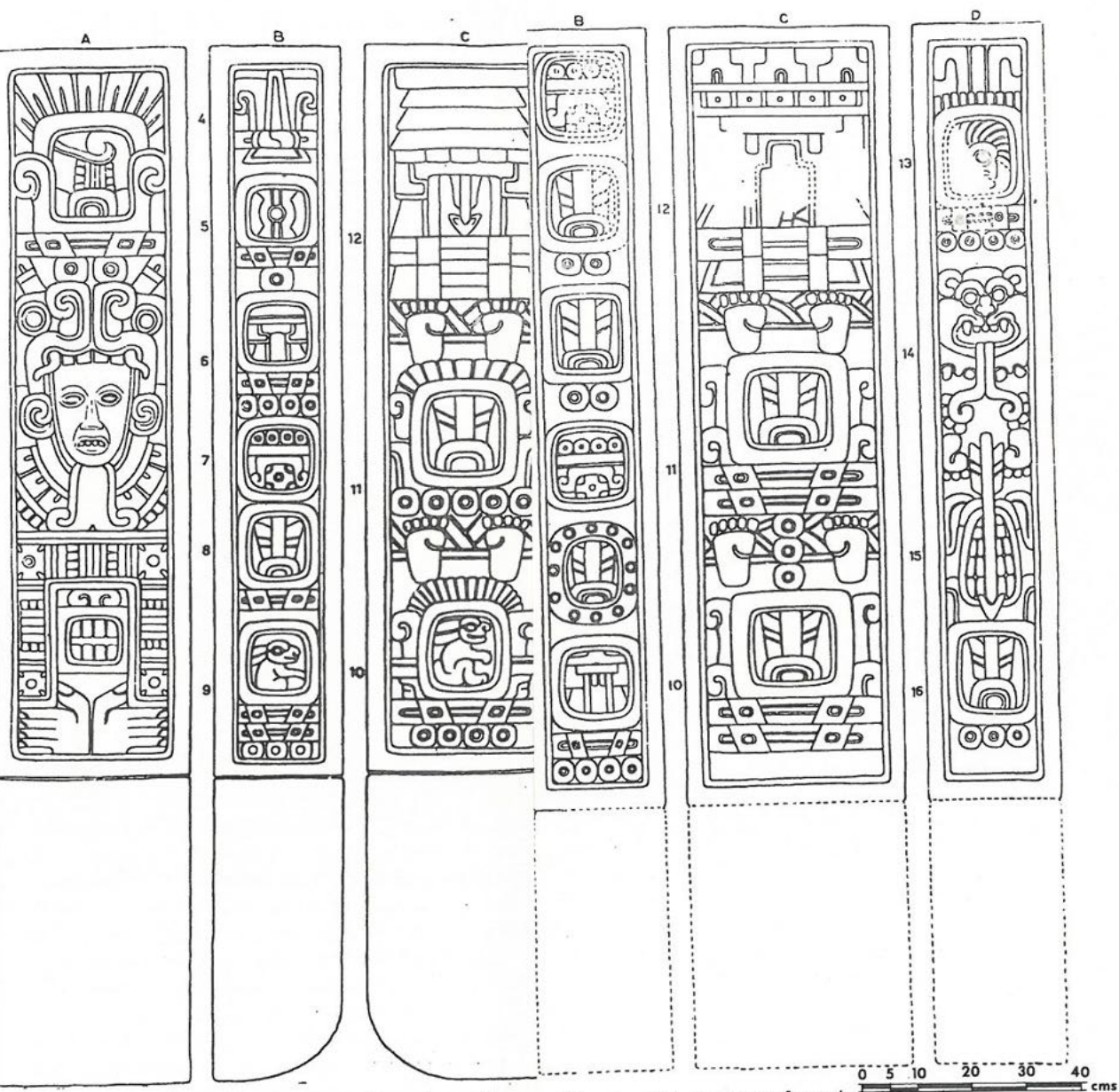


Fig. 5. Xochicalco, stela 1. After Marquina 1964 supplement figure 4. After Marquina 1964 supplement figure 4.

Other important Middle Classic works of art in Mesoamerica also have representations of the deity triad identified on the Xochicalco stelae. One of these parallels is seen on the carved tablets of the Temples of the Sun, Cross, and Foliated Cross at Palenque. These three temples were all dedicated in 692 and, because of their similar plans, were clearly meant to be a unit. Each temple has an interior shrine with a carved panel in the back. A heraldic supernatural image flanked by human figures and inscriptions is carved on each panel. The central emblems and the glyphs have recently been studied by Berlin (1963) and Kelley (1965), who suggest deity identifications, while the human figures have been analyzed by Kubler (1972). It is very probable, as Kubler suggests, that the panels have dynastic and political significance besides a religious one. In this discussion, however, I will be concerned only with the ritual meaning of the central emblems.

The Temple of the Sun, located on the west side of the plaza, is the smallest in size of the three temples. Its central emblem is a shield and crossed spears which rest on a ceremonial bar supported by two "bacabs" or world supporters (Fig. 15). Although Kelley recently identified the figure as a merchant god (1965), the older identification by Thompson (1950:134) as the sun god in the underworld is the one that is more generally accepted. Characteristics of the sun god are the twisted nose ornament and the jaguar ears. The jaguar traits are references to the night and underworld. The twisted nose ornament may be a conceptual counterpart of the Teotihuacan net design. The shield and crossed spears are reminiscent of the blood emblem of sacrifice below the face of 4 movement represented on Xochicalco stela 3. The jaguar, symbol of rulership, and the night sun is prominent in both works. The mat symbols on the Xochicalco stela are paralleled at Palenque by the presence of the ceremonial bar, also adorned with a plaited design, which in the Maya area is an insignia of rulership.

The Temple of the Cross, located on the north side of the plaza, has the largest pyramid platform of the three temples and appears to be the most important. The central emblem on its sanctuary panel represents a serpent tree growing out of a skeletal mask at the base (Fig. 16). Another serpent winds around the branches and a bird sits at the top. The same skeletal mask and serpent tree is represented on the sarcophagus cover found in the Temple of the Inscriptions tomb (Greene 1972:pl. 12). The similar representation on a sarcophagus and the skeletal mask suggest strong death associations, while the representation of a tree form and the water symbols within the tree refer to aquatic fertility. The combination of death-water imagery is strikingly similar to that of stela 2 at Xochicalco.⁷ Cohodas has shown that the skeletal mask below the tree is a variant of the sun god and therefore represents the sun dead in the underworld (1973). This compares with the Jaguar-Tlaloc emblem and the two dead maize symbols on Xochicalco stela 2.

The Temple of the Foliated Cross, located on the east side of the plaza at Palenque is intermediate in size. An anthropomorphic maize plant growing out of a mask is represented in the central shrine panel (Fig. 17). This mask differs from the mask of the Temple of the Cross, since it lacks skeletal characteristics, and instead has a kan cross water symbol in the forehead and foliated plant appendages, all of which refer to fertility themes. The maize tree is ornamented with jades and with the heads of the young maize deity in the side branches. A face of the sun god is on top of the plant and he has the "ben" glyph, the Maya equivalent of "acatl" or reed, represented in his forehead



Fig.8. Ixtapaluca plaque. After Krickeberg 1956 p. 406. - Fig.9. Horcones stela. Drawing after photos by Susan Milbrath Lopez and Barbara Braun. - Fig.10. Bilbao monument 7. Parsons 1969 plate 34b.

(Thompson 1950:82). The glyph on the left of the figure is 1 "ahau" (the Mexican "xochitl") which is the birth date of the maize god Centeotl in central Mexico. Thompson and Kelley agree that this panel represents the birth of the sun deity as the maize god. In a recent analysis Cohodas suggests that the three Palenque panels refer to three rituals during the agricultural season; he relates the Temple of the Sun to the vernal equinox, the Temple of the Cross to the summer solstice, and the Temple of the Foliated Cross to the fall equinox (1973).

Although it is not suggested that the Palenque panels and the Xochicalco stelae are identical in iconography, the striking correspondences outlined above cannot be accidental. The Temple of the Sun deity represents the martial insignia characteristic of the sacrificial aspects of the dead sun and corresponds to 4 movement of Xochicalco. The Temple of the Cross emblem with the combination of death and water symbolism, its unique and pronounced position among the three structures relates to the 7 rain deity at Xochicalco. The Temple of the Foliated Cross represents the rebirth of maize and is thus parallel in general with the theme of the female goddess 7RE at Xochicalco. But while the Xochicalco stela represents the mother goddess, the Palenque panel represents the reborn sun-maize deity. The theme of rebirth is however present also on stela 1st. Therefore, the subject of the three monuments is the death and rebirth of the sun-maize deity, but at Xochicalco the figures selected are the creator couple while at Palenque, the night dead-sun and the reborn-maize-sun. Like the Xochicalco stelae, the Palenque temple panels suggest a narrative sequence represented in emblematic forms. Finally, in the case of the Palenque temples, directional associations are available, which were lacking at Xochicalco because of the ritual burial of the stelae. The Temple of the Sun with the representation of the death of the sun is located in the west, the direction of sunset. The rebirth of the maize, represented on the Temple of the Foliated Cross is located on the east, or the region of sunrise and rebirth. The Temple of the Cross is located on the North, a region symbolic of rain and potential rebirth. All three of these directional placements are fully in accord with the significance of the directions as we know them from the Post-Classic period. The south, where no temple is built at Palenque, is a region of death in Post-Classic symbolism.

The unusual number of iconographic correspondences between the Xochicalco stelae and the Palenque temple panels are not unique and do not necessarily reflect particularly strong historic ties between these two cities. They reflect the similarity of religious cults during the Middle Classic period in a number of different societies in Mesoamerica. The practice of erecting monuments in sets of threes, such as those of Xochicalco and Palenque, is not very frequent for deity representations; instead, it is a practice that is usually associated with the setting up of contemporary ball game markers and monuments in ball courts. In the Maya area markers are common in the floor of the playing field and three tenoned heads may be found on both sides of the playing walls. At Tajin in Veracruz and Chichen Itza in Yucatan, floor and tenoned head markers are missing in some courts, but instead, three relief panels are set into each playing wall. There is no question that a large proportion of the sculptured monuments erected in sets of threes during the Middle and Late Classic period are ball game markers⁹. Moreover, ball-game markers are frequently carved with interrelated or narrative themes linking the three panels together, and they are also concerned with directional symbolism. (Pasztory 1972). In the Copan ball court, for example the south marker represents a dead plant,

the north marker a foliated plant, and the central marker a ritual with a ball marked with a kan cross symbolizing water (Greene 1972:pl. 175-177). Since the court is oriented north-south, the directions cannot correspond with those of Palenque. However, as the region of death, the south corresponds to the west, and as the region of birth the north is the equivalent of the east; the meanings are consistent with the directions at both sites.

Not only the practice of erecting monuments in sets of three in accordance with the cardinal directions, but also the nature of the deities and the rituals represented on the Xochicalco and Palenque panels have parallels in ball-game iconography. The six ball-court panels of the great ball court at Tajin illustrate the same deities in association with the ball game. The great ball court dates from the late Classic period but has not been as precisely dated as the Xochicalco stelae or the Palenque temples. Three carved panels are set into each of the two side walls of a court along east-west axis. They differ from the Xochicalco and Palenque sculptures in that instead of representing glyph and emblems, they represent narrative scenes with very few inscriptions. These scenes include the ball game and other rituals. In view of the narrative compositions, the question is raised whether the participants are the "gods" in the myths or human impersonators representing them in rituals. The strong sense of locality and action suggest that rituals rather than myths are meant (Kampen 1972:37-40). However, for the purposes of this discussion the question whether the figure are gods or god impersonators is immaterial, since as god impersonators they would wear the insignia appropriate to the individual deities. Hvidtfeldt has shown that the concepts of god, god impersonator, and god representation were often interchangeable in Post Classic Central Mexican thought (1958).

The four outer panels of the Tajin ball court represent a ritual cycle involving a ball game and associated human sacrifices. All four of these panels have similar bordering devices: on one side a skeletal figure emerges from a jar floating in a pool of water (Fig. 14). Although no identifiable diagnostics of a particular deity are present, the skeleton in the water is another striking combination of the themes of water and death and conceptual parallels with the 7 rain figure of Xochicalco and the Temple of the Cross panel at Palenque. The Tajin death-water deity appears to function next to the ritual scene as an outsider, observer, or patron rather than an actual participant. He may indicate the place where the ball game ritual or the myth takes place, which is the underworld, or the time, which is the rainy season.

The two central panels of the ball court differ from the other panels in border designs and themes and appear to form a pair. The one on the south side of the court represents a temple with a pool of water in its interior (Fig. 18). A figure in front of it has been described by Tuggle (1970) as drawing blood from his penis as a form of sacrifice. The blood (or semen) flows towards a figure half-submerged within the water and wearing a fish helmet. The scene is surrounded by a series of maguey plants in all stages of growth. Sitting on the back of the temple roof is a fragmentary figure with the remnants of a round shield with serrated edged, which could possibly be a sun disk. In the two corners of the top border a design of interlaced bands and four dots may be read as the glyph 4 movement. Although ritual impersonator rather than deity figures may be represented here, these rituals, including drawing blood from the penis, could be dedicated to a masculine deity identifiable with the sun, 4 movement.

The north central panel of the great ball court at Tajin is similar in composition but

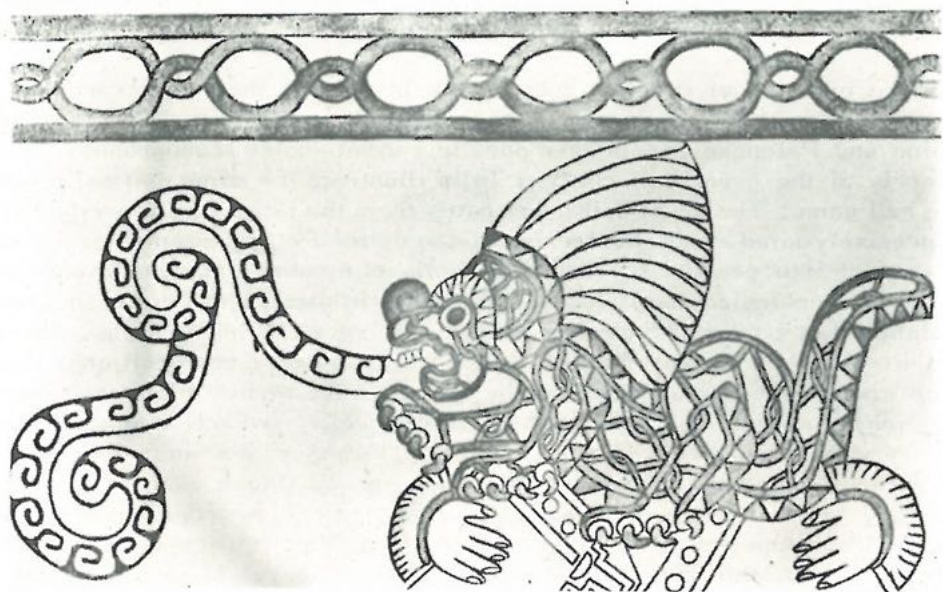


Fig. 11, Teotihuacan Palace of the Jaguars mural. Drawing courtesy of Dr. Arthur Miller. - Fig. 12, Teotihuacan mural of Tlaloc from Tetitla. After Sejourné 1966 figure 160.

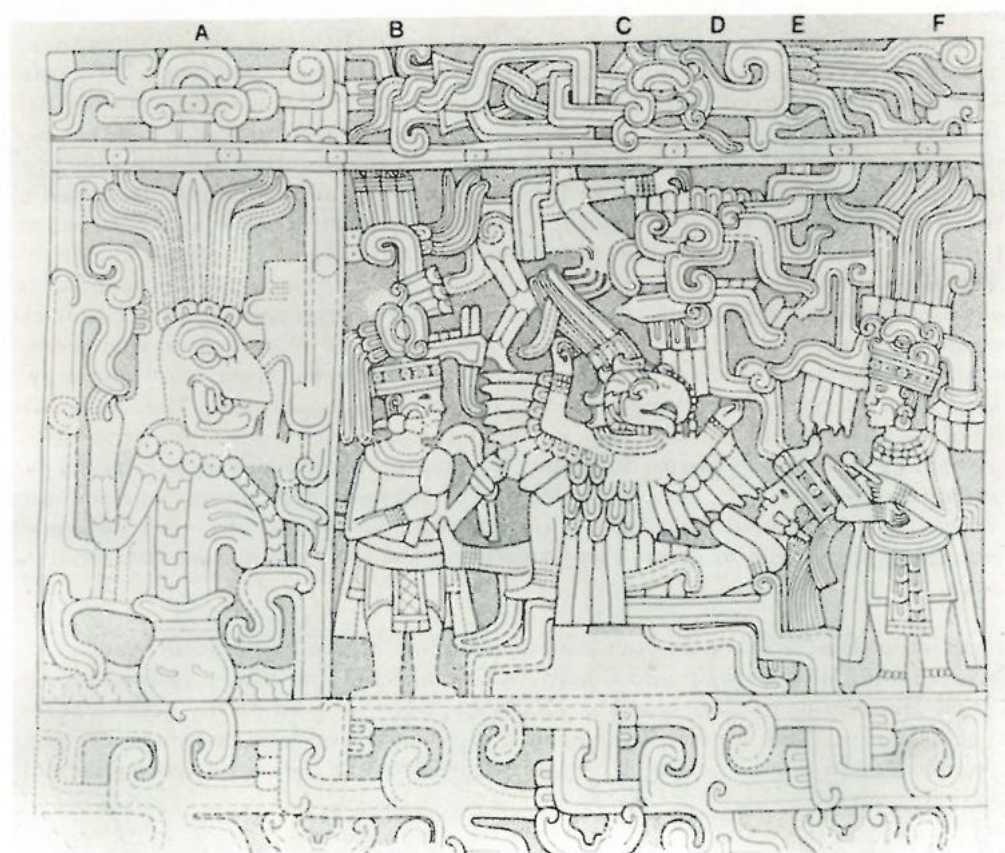
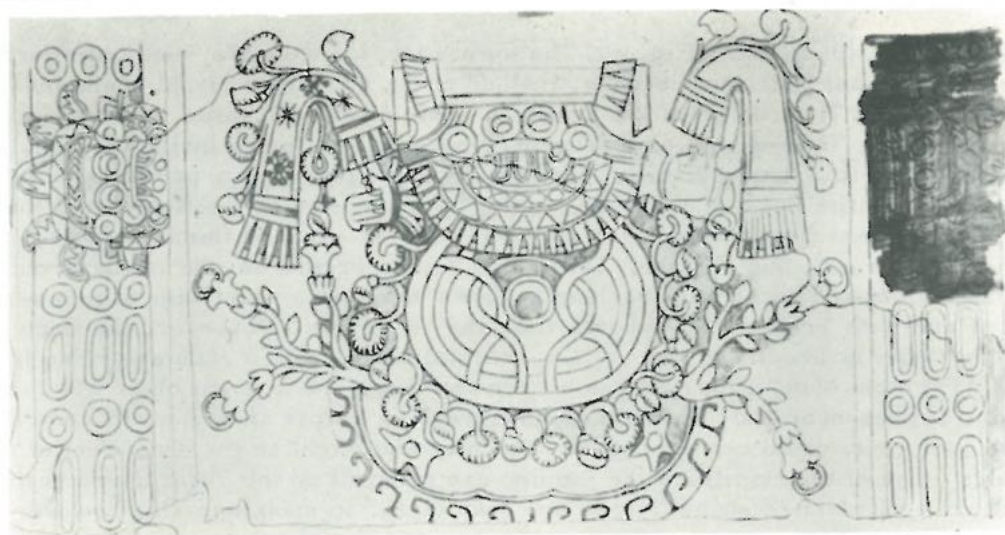


Fig. 13. Teotihuacan Zone 3 Tlaloc and net emblem mural. Photo courtesy of Dr. Arthur Miller. - Fig. 14. Tajin great ball court southwest panel. After Kampen 1972.

varies significantly in detail (Fig. 19). The top border, for example, has a similar frontal figure in the center, but in the corners, instead of the movement glyph, there are foliated scroll designs. The center of the panel is again a basin of water, and maguey plants surrounding the figures are also present. However, the figure inside the temple is an individual tied to a board or bed, identified by von Winning as a participant in a pulque ritual. On the back of the roof, in the same position as the figure with the "sun" disk, is a seated figure wearing a pectoral with an eye and flaming brows, a cross hatched headdress, and a skirt. This same figure occurs in one of the Group of the Column reliefs at Tajin (Fig. 20), clearly shown wearing a skirt with a cross-hatched pattern and with breast that indicate that she is female. Moreover, the Group of the Columns figure is directly in front of a sacrificial victim with a rope emerging from his navel. (The stone beneath the figure is broken and therefore it is not clear whether a bed or frame is present or not). The seated figure wearing a skirt in the north central panel of the ball court could represent a female deity who might be the equivalent of the Xochicalco 7 eye of the reptile. If the flaming eye pectoral on the Tajin figure is the equivalent of the RE glyph, then the figures are even closer in meaning. This however cannot be proved at present.

The fact that both on the Tajin panel and on Xochicalco stela 1 the female deity is represented near reclining bed figures raises the possibility that the figures are part of a pulque ritual particularly associated with the feminine earth goddess. This interpretation is reinforced by a third Tajin representation (Fig. 21) of a woman with a small figure tied to a board in front of her. The design emerging from the middle of this bed figure again suggests the presence of a sacrificial victim but the small size of the victim suggests a child. The figures tied to boards have long been compared to infants in wooden carriers (von Winning 1972). Bed figures, whether intoxicated participants in the ritual or sacrificial victims, may have been tied to boards intentionally to resemble children as parts of a ritual in connection with a mother goddess. Such impersonations appear to be representations of scenes of birth, which is particularly appropriate in a ritual cycle that commemorates the rebirth of the maize. Von Winning's observation that most Classic Veracruz figures tied to beds are masculine may therefore be significant and may indicate that these figures represent or reenact the reborn sun-maize god. The masculine counterpart of the bed sacrifice scene on the north panel is the figure drawing blood or semen from his penis. Since the myths of the sun and earth goddess describe the descent of the sun into the underworld, the sexual relations between the couple, and the subsequent birth of maize, it is a possibility that the flow of liquid towards the fish helmeted figure may represent the scene of sexual union between the two deities in ritual and allegorical form.

The location of the Tajin ball court panels in terms of the cardinal directions fit in with the pattern noted at Palenque and Copan. The male sun god figure is found on the south side, and like the dead plant marker at Copan, also located on the south, refers to the death of the sun. The female figure with the figure tied to a bed is on the north side, and like the Copan north marker with the foliated plant, refers to the rebirth of the sun and maize.

The iconographic parallels between the three Xochicalco stelae and the six panels of the great ball court at Tajin are all the more significant since the Xochicalco stelae do not appear to deal with a ball game ritual. Nevertheless, both have a pair of sculptures

which deal with a male and female deity pair who can be related to the sun and earth gods, pulque ritual, sacrifice, and the themes of death and rebirth. Further, the death Tlaloc figure at Xochicalco, as an indication of the underworld, is paralleled by the death-water supernaturals on the sides of the other Tajin panels.

Themes similar to the ones present at Xochicalco, Tajin, and Palenque are also evident in the ball-player stelae of Bilbao, which are dated to the Middle Classic period, 400-700 A.D. by Parsons (1969:104-109). Since some of these stelae were removed to Berlin in the 19th century, it is impossible now to reconstruct exactly their original position. However, Parsons has shown through his recent excavations that the stelae were set up in two rows facing each other across a plaza. Three of the eight stelae are different in style and were probably carved at a later time, so that the eight now known are not the result of a single plan. Despite a number of questions about the original grouping and the number of the stelae, taking the eight as a unit, some of the supernatural beings appear to be variants of the three deities discussed earlier. Seven out of the eight stelae represent a ball player looking up towards a frontal deity bust. (The eighth has no ball player or deity representation, but is a scene of sacrifice.) Of the seven deities five are similar since each has a headdress that consists of a serpent tied in a knot, vines, flames, and other surrounding designs (Fig. 22) (Monuments 2, 4, 5, 6, 8,). They do not form a complete parallel to the skeletal-water figures bordering four of the Tajin panels, although they too may represent the fertility and death associations of underworld gods.

These five monuments would not be mentioned if it were not for a rather strong similarity between Monuments 3 and 7 of Bilbao and stela 1 and 3 of Xochicalco. Monuments 3 and 7 differ from the other five in that the figures lack the serpent fillet and instead both heads emerge from monster maws. Monument 3 (Fig. 23) represents a figure emerging from the upper jaw of a serpent. His arms symmetrically extended are surrounded by flames, and the center of his trefoil headdress is a plaited mat design. Two ocelots are represented in glyphs below. This iconographic type is found on monument 1 at El Castillo represented within a sun disk and for this reason his identification as a sun deity is likely (Parsons 1969:106).

Monument 7 of Bilbao (Fig. 10) appears to be a counterpart of monument 3, since the deity is also shown within a serpent maw, although the head of the serpent seems to be reversed. The headdress consists of overlapping disks, and instead of flames, scrolls, flowers, and fish surround the deity. The hands in contrast to the extended hands of the sun deity, are crossed over the chest. The carving of this figure has been described as unusually delicate and it has been suggested that this figure may be a feminine counterpart of monument 3 (Braun 1972). The gesture of the arms crossed over the chest is characteristic of Monte Alban female deities and "acompañantes" represented on Classic period urns (Caso and Bernal 1952:122). There are, however, some male figures with crossed arms among the Monte Alban urns and crossed arms may not be associated with exclusively female figures at Bilbao. Unfortunately, the lower half of the stela is missing and cannot be compared with monument 3. The likelihood that monument 7 represents an earth goddess as a counterpart of the sun god on monuments 3 is nevertheless possible in view of similar oppositions in contemporary iconography. They represent a similar pair, with the male deity having attributes of the sun god, as the references to rulership, the feline, and the flames seem to indicate, and the female figure having attributes of the earth-moon goddess with scrolls that suggest water, and vines that imply fertility. One shared

element between the five other deities and the earth goddess is the vine. This however is consistent, since in all groups analyzed the feminine or rebirth scenes shares major iconographic motifs with the scene of the death water deities. At Xochicalco 7 reptile eye and 7 rain share the same number and at Palenque the Temple of the Cross and the Temple of the Foliated Cross share the tree form.¹⁰

In four important sculptural groups, carved in widely separated parts of Mesoamerica during the late Classic period and particularly in the seventh century, there is a remarkable pattern in the representation of supernatural figures. Frequently sculptures referring to three major classic period deities are set up in threes or in multiples of threes. These deities are not identical, but similar enough to suggest syncretistic tendencies in Late Classic theology. This is all the more striking, in that the function of these sculptures is quite different. The stelae of Xochicalco appear to be deity representations with associated glyphs, and possibly reference to auguries, rituals, or places of worship. The carved panels of Palenque also represent the emblems of supernaturals, but these may relate specifically to the rituals of dynastic families. Finally, the panels of the Tajin ball court and the stelae of Bilbao are clearly related in iconography to the ball game cult. It thus appears that these deities are incorporated into local cults, even though their meanings are in general shared throughout Mesoamerica.

The Middle Classic deity triad seen through these sculptures consists of a pair of deities usually male and female, associated with the themes of death and rebirth respectively, and a single deity of dualistic aspects, who combines both water-death associations. It has been suggested that the male-female pair represent the sun god and earth-moon goddess who is his wife and the mother of the maize. The sun god figure is consistently associated with symbols of death and sacrifice which has been interpreted as indicating his death and descent to the underworld. The earth goddess is usually related to symbols of life and particularly rebirth. The dualistic deity is a combination water, fertility and death god, who as part of the triad, may represent the underworld and the rainy season; the place and time when the other two deities are wed. The three deities, therefore, appear to represent the protagonists of a myth, possibly reenacted in ritual, concerned with the major events of the agricultural cycle. One major regional difference evident between the Palenque and the Xochicalco, Tajin, and Bilbao works is that instead of the female deity, the Palenque representation selects the figure of the maize-sun deity for the panel showing the rebirth theme. The Palenque panels, in fact, represent the subject almost exclusively in terms of different aspects of the sun deity, whereas at the other sites discussed, at least three separate and individual deities are associated with each stage of the myth and ritual, only one of which is the sun deity.

Besides similar insignia, glyphs, and diagnostics, these parallel triadic representations share a consistent pattern of placement according to the cardinal directions. Despite the fact that each of the four directions has its own meaning, in actual practice, the four are divided two into sets of corresponding pairs, east-west and north-south. Since the east and the north are both concerned with life and rebirth, the west and the south with death and sacrifice, the E-W and N-S pairs may be equivalent in meaning. In fact, in the two examples where directional placement is known, at Palenque and Tajin, the sun god is placed on the west and south panels respectively, and the rebirth scene is on the east and north panels. The third deity is placed at Palenque in the north, a region also of rebirth, thus strongly emphasizing the themes of life at the expense of death. Although

the Xochicalco stelae were reburied, the presence of three rooms in structure A on the north, south, and east sides of a court suggests the possibility that they may have been associated with the stelae. In accordance with the pattern seen elsewhere, stela 3 representing 4 "ollin" should have been located in the south, stela 1 representing 7 reptile eye in the north, and stela 2, representing 7 rain in the east. Again, although a north-south rather than east-west axis is present, the odd stela would belong in the region of life in the east—the room where in fact all three stelae were eventually buried.

The question that now must be raised is why the emphasis on three gods and sets of of three monuments? . The directional charts of the Post Classic period usually represent all four directions with an addition of a fifth center. These radial designs of four or five represent the completion of temporal cycles and the wholeness of cosmic space. For that reason the design are in a state of complete balance and rest. By contrast, the structures and monuments erected in sets of three are either set up in a line, in two opposing lines, or on three sides of a plaza. In either case, the arrangement is open or asymmetrical, implying direction, action, movement, dynamism. The Middle Classic representations are therefore not cosmic charts comparable to the Post Classic representations, but invocations or prayers with a particular purpose. The purpose, as has been shown, is the assurance of a fruitful harvest. The associated ritual may include the ball game, which is a quintessential form of movement and action. Finally, the emphasis on groups of three may refer to the temporal significance of the rituals. If not the full year is intended, the number may refer to three significant points of transition during the agricultural cycle, which may be the two equinoxes and the summer solstice as suggested by Cohodas.

The Middle Classic deity triads and presumably the cults associated with them existed within a number of very different cultural contexts in Mesoamerica. Are these gods and cults part of the generally shared Mesoamerican religious background, and therefore the iconographic parallels reflect merely the similarity of the substratum, or do they indicate historical contact and the diffusion of religious ideas during the Middle Classic period from one center to the other? That both processes are probably present can be demonstrated by the example of the Xochicalco stelae. It has been noted by all students of the stelae that a large number of deities, glyph, and motifs are very close in form and meaning to images in the art of Teotihuacan. In fact, deities equivalent to 7 rain, 7 RE and 4 movement occur in the Teotihuacan pantheon and share many of the diagnostic features with the three deities of Xochicalco. However, there is no composition at Teotihuacan that can be the equivalent of the Xochicalco triad as a unit. The sun god and earth goddess are not brought together in paired representations, nor are they linked in a special way with rain god figures. This lack is all the more striking in that directional composition is occasionally used in Teotihuacan mural painting (Pasztory 1972a:450). Therefore, while a number of Teotihuacan motifs are prominent on the Xochicalco stelae, the juxtapositions are frequently atypical of Teotihuacan, as has been shown in the juxtaposition of Tlaloc A and B and the divine hand and the flaming mouth motif. It is as though the vocabulary of Teotihuacan were being used to create sentences in a different language. While the individual words of the Xochicalco stelae are similar to those of Teotihuacan, the composition of sentences is comparable to the narrative interrelated panels of Tajin and Copan, and is particularly characteristic of ball game related compositions. Xochicalco, located on the trade route between the valley of Mexico and the Mesoamerican lowlands appears to share the cultural

tradition of Teotihuacan, but is influenced by the more narrative, and dynamic artistic representations of the southeast. The same pattern emerges in the case of Palenque tablets; the vocabulary of motifs and probably the deities and cults were widespread in Classic Maya art, but the particular juxtapositions in the triadic representation of deity emblems are unique at that site, and, in conjunction with similarities noted with monuments outside the Maya area, probably reflect, outside influences.

In sum, the individual gods of the Middle Classic deity triad were probably well known throughout Classic Mesoamerica, but their representation in groups of three interrelated monuments is quite specific and indicates the relationship with a particular region and cult. The region is the Peripheral Coastal Lowlands defined by Parsons (1969), the Pacific Slope where Bilbao is located and the Gulf Coast where one of the major sites is Tajin, which appears to have had strong control over trading networks during the Middle Classic period. The cult is the ball game cult with its associated narrative artistic representations, monuments in groups of three, directional placement, and triadic deity patrons (Pasztory 1972). It is significant that both Xochicalco and Palenque are located outside the Peripheral Coastal Lowlands but also on the borders of major cultural groups. The peripheral relationship of Palenque to the Classic Maya is comparable to the peripheral location of Xochicalco in relation to Teotihuacan. The cultural importance of both sites is the greatest in the seventh century and is linked with the mercantile expansion of the Peripheral Coastal Lowlands which also reached a climax in the seventh century (Parsons 1969:164-171).

The iconographic eclecticism evident on the Xochicalco stelae and the Palenque panels parallel their similar historical situation: the sudden rise of these peripheral centers probably as a result of trading relationships with the Peripheral Coastal Lowlands is reflected in their arts by the adaptation of traditional artistic vocabularies to express some of the new artistic and religious ideas of the Peripheral Coastal Lowlands. The two artistic traditions are not merely juxtaposed, but analyzed to their component part and reassembled in a new but logical and consistent manner. The iconographic synthesis which results, is, in both cases, characterized by a richness in metaphoric meaning and connotation, an economy of means, and a deceptive simplicity of composition, which is the hallmark of a true masterpiece.

FOOTNOTES

1. Many of the Teotihuacan-influenced incensarios of Escuintla Guatemala represent a figure with an RE pectoral and a monster-maw headdress (Hellmuth 1973). This figure is a counterpart of the 7 RE goddess seen at Ixtapaluca and Xochicalco.
2. A variation of the orant gesture, the hands raised to shoulder level and the palms facing out, is characteristic of many Aztec representations of female goddesses. It is possible that this gesture has its source in Classic period representations.
3. I am indebted to Aldona Jonaitis who suggested in a paper that the net jaguar may represent the sun in the underworld.
4. The Tlaloc B illustrated is slightly aberrant in lacking the long bifurcated tongue.
5. This raptorial bird has not been conclusively identified. Saenz (1962a:75) suggests that it may be a buzzard. At Bilbao Parsons (1969:117) describes a similar bird as a "sun vulture". Kampen refers to the bird of prey in Tajin art as an eagle (1972).



Fig. 15. Palenque Temple of the Sun panel. After Kubler 1969 figure 26.

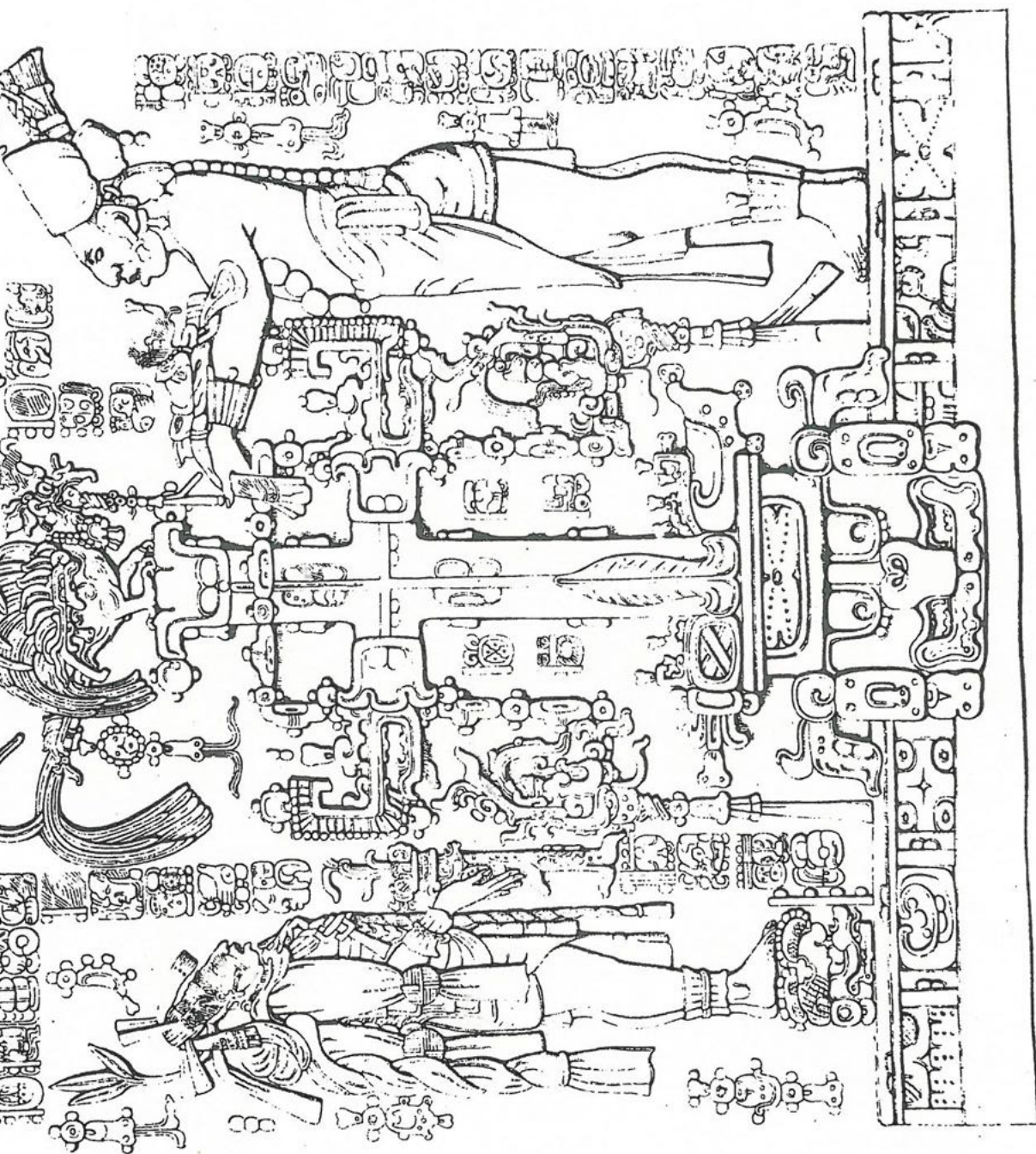


Fig. 16, Palenque Temple of the Cross panel. After Kubler 1969 figure 25.

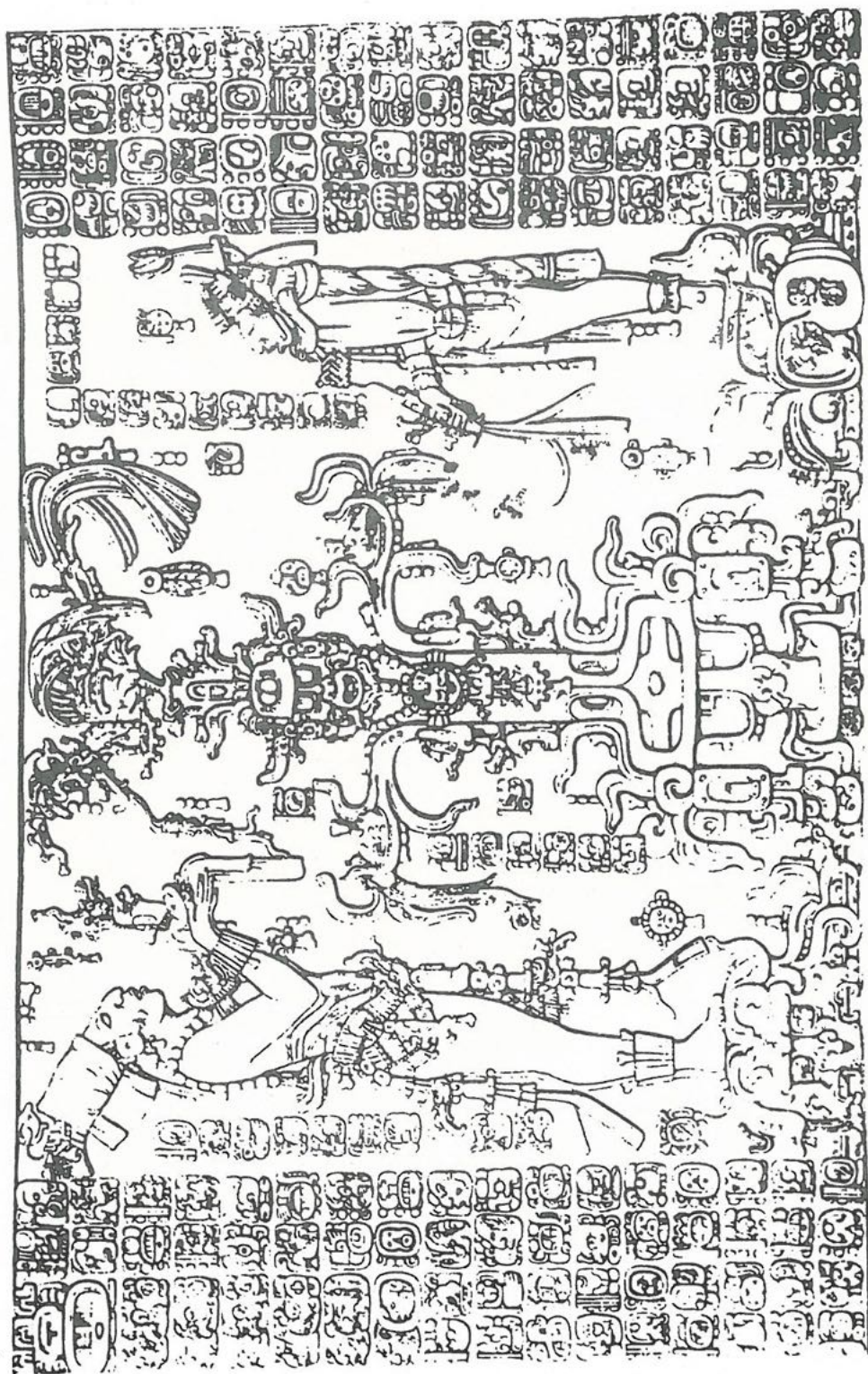


Fig. 17. Palenque Temple of the Foliated Cross panel. After Kubler 1969 figure 27.

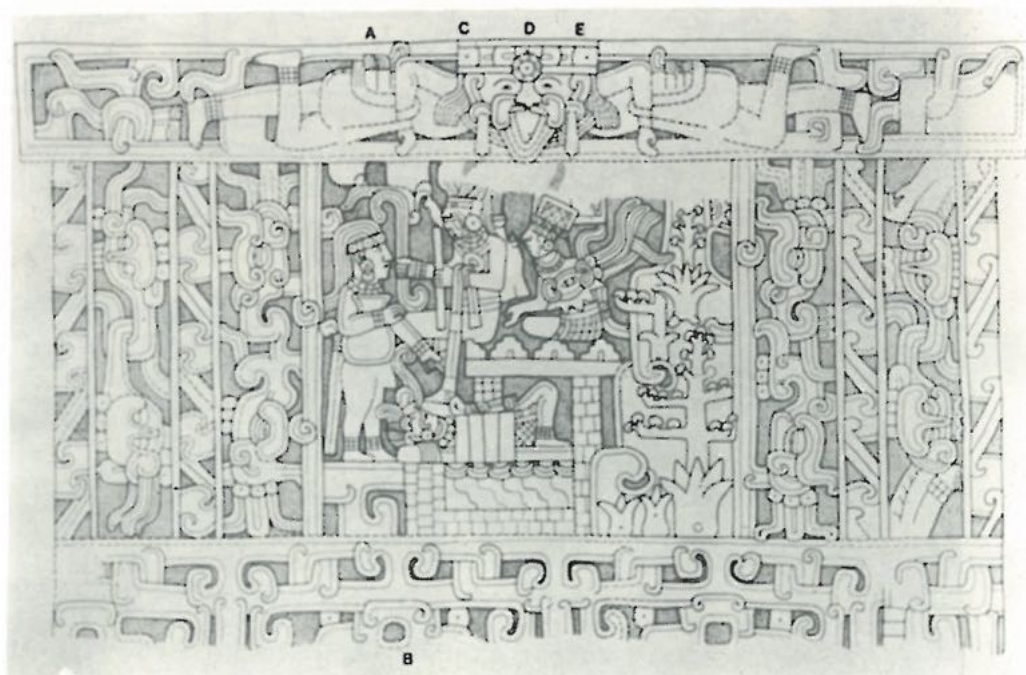
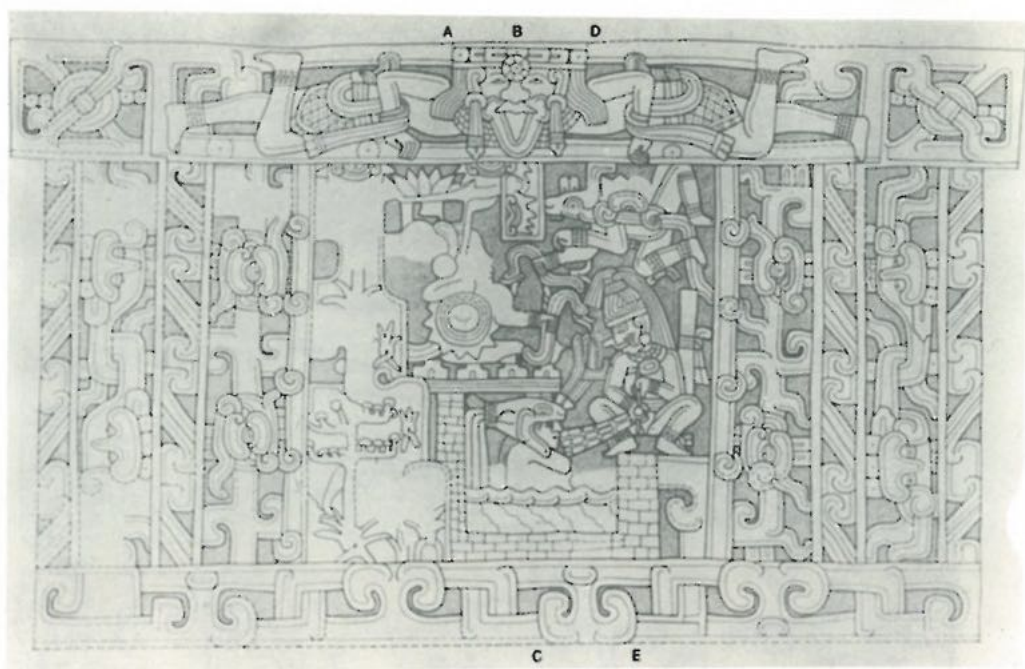


Fig. 18. Tajin great ball court south central panel. After Kampen 1972. - Fig. 19. Tajin great ball court north central panel. After Kampen 1972.

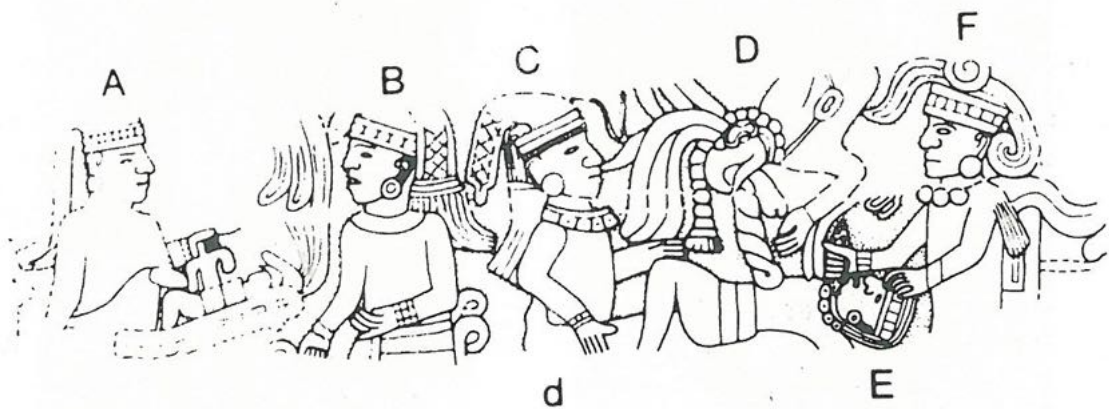
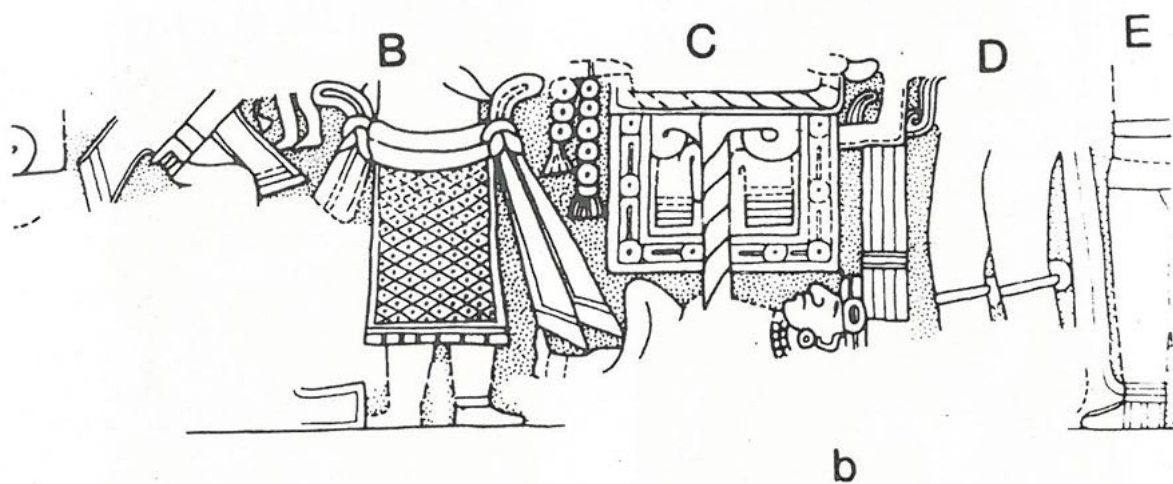


Fig. 20. Tajin Group of the Columns relief, no. 7. After Kampen 1972. – Fig. 21. Tajin Group of the Columns relief no. 9. After Kampen 1972.



Fig. 22. Bilbao monument 8. After Greene 1972 plate 191.- Fig. 23. Bilbao monument 3. After Greene 1972 plate 189.

6. In Maya inscriptions one of the important time cycles is an 819 day cycle, which is the result of the multiplication of $9 \times 7 \times 13$ (Thompson 1950: 214). The equivalent of Xochicalco stela 2, the Palenque tablet of the Temple of the Cross refers to the 819 day cycle in the glyphic inscriptions.
7. Cohodas suggests that many of the feathered serpent images may represent not deities but time periods, or time as a concept. If this can be supported, the Palenque Temple of the Cross serpents may have a temporal significance comparable to the year signs on the Xochicalco stela 2.
8. Barthel noted the parallel between the reclining figure on Xochicalco stela 1 and the reclining figure on glyph D2 on the Temple of the Foliated Cross at Palenque (1963:168-170). While his identification of these figures as Xipe may be overly specific, the occurrence of this glyph in panels that have corresponding meanings is significant.
9. An exception to this are the lintels of the Maya area, such as those of Yaxchilan, which are often in sets of three, and appear to depict a narrative sequence. Their significance is, however, primarily dynastic and therefore not related to the deity representations under discussion. Moreover, these lintels are not known to have any directional significance.
10. While the reptile eye glyph at Xochicalco appears to be associated with a feminine deity, the Bilbao glyph, which has been described as its equivalent is not related to the deity represented on monument 7. The Bilbao reptile eye glyph is found in the headdress of one of the deities with the serpent fillet in the hair and vines (Monument 5), as well as on the masculine figure climbing towards the "sun" deity on monument 1 El Castillo. Both the position of climbing towards the sun and the masculine sex of the figure cannot be reconciled with an image of the spouse of the sun. The correspondence of the Teotihuacan and Xochicalco RE glyphs with the Bilbao RE glyph may therefore be in question.

BIBLIOGRAPHY

Anton, F.: 1970 "Art of the Maya". New York.

Barthel, T.S.: 1963 "Die Stela 31 von Tikal", 'Tribus, Veröffentlichungen des Linden-Museums', Stuttgart, 12: 159-214.

Berlin, H.: 1963 "The Palenque Triad", 'Journal de la Société des Américanistes', Paris N.S. 52: 91-99.

Bernal, I.: 1969 "The Olmec World". University of California Press, Berkeley.

Beyer, H.: 1922 "Sobre una plaqueta con una deidad Teotihuacana". 'Memorias y Revista de la Sociedad Científica Antonio Alzate', Mexico 40: 549-558.

Braun, B.: 1972 "The Ball Game Related Sculpture of Santa Lucia Cotzumalhuapa, Guatemala". Unpublished paper, Columbia University.

Caso, A.: 1967 "Los calendarios prehispánicos". Instituto de Investigaciones Históricas, México.
" and I. Bernal: 1952 "Urnas de Oaxaca". 'INAH Memorias' no. 2, México.

Cohodas, M.: 1973 "The Iconography of the Panels of the Sun, Cross, and the Foliated Cross at Palenque". Paper given at the XIII Mesa Redonda, Sociedad Mexicana de Antropología, México.

Greene, M., R. Rands and J. A. Graham: 1972 "Maya Sculpture from the Southern Lowlands, Highlands and Pacific Piedmont". Berkeley, Calif.

Hellmuth, N.: 1973 "Teotihuacan, Cotzumalhuapa, Veracruz Art in Escuintla, Guatemala", Paper given at the Symposium on the Middle Classic Period in Mesoamerica, Columbia University, New York.

Hvidtfeldt, A.: 1958 "Teotl and ixiptlatli; some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion", Copenhagen.

- Joralemon, P.D.: 1971 "A Study of Olmec Iconography", 'Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology' no. 7, Dumbarton Oaks, Washington.
- Kampen, M.E.: 1972 "The Sculptures of El Tajin, Veracruz, México". University of Florida Press, Gainesville.
- Kelley, D.H.: 1965 "The Birth of the Gods at Palenque", 'Estudios de Cultura Maya', México 5: 93-134.
- Klein, C.: 1972 "Frontality in Post Classic Mexican Two-dimensional Art". PhD Dissertation, Columbia University.
- Krickeberg, W.: 1956 "Altmexikanische Kulturen". Berlin.
- Kubler, G.: 1969 "Studies in Classic Maya Iconography", Archon Books, Connecticut.
- " : 1972 "The Paired Attendants of the Temple Tablets at Palenque", XII Mesa Redonda, Sociedad Mexicana de Antropología, México, 317-328.
- Litvak King, J.: 1973 "The Rise and Fall of the Classic at Xochicalco". Paper given at the 38th meeting of the Society for American Archaeology, San Francisco.
- Marquina, I.: 1964 "Arquitectura Prehispánica". 'INAH Memorias' no. 1, México.
- Nicholson, H.B.: 1961 "An Outstanding Aztec Sculpture of the Water Goddess". 'The Masterkey', Los Angeles, 35: 44-55.
- " : 1971 "Religion in Pre-Hispanic Central México". in 'Handbook of Middle American Indians' 10: 395-447.
- " et. al.: 1971 "Ancient Art of Veracruz". The Ethnic Arts Council of Los Angeles.
- Nicholson, I.: 1967 "Mexican and Central American Mythology". London.
- Parsons, L.E.: 1969 "Bilbao, Guatemala". 'Milwaukee Public Museum Publications in Anthropology'
- " : 1973 "The Peripheral Coastal Lowlands and the Middle Classic Period". Paper given at the Symposium on the Middle Classic Period in Mesoamerica, Columbia University, New York.
- Pasztor, E.: 1971 "The Murals of Tepantitla, Teotihuacan", PhD Dissertation, Columbia University.
- " : 1972a "The Historical and Religious Significance of the Middle Classic Ball Game", XII Mesa Redonda, Sociedad Mexicana de Antropología, México, 441-456.
- " : 1972b "The Gods of Teotihuacan: a Synthetic Approach in Teotihuacan Iconography", Paper given at the 23rd International Congress of Americanists, Rome.
- " : in press "The Iconography of the Teotihuacan Tlaloc". Dumbarton Oaks Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, Washington.
- Saenz, C.A.: 1961 "Tres estelas en Xochicalco". 'Revista Mexicana de Estudios Antropológicos', México 17: 39-65.
- " : 1962a "Las estelas de Xochicalco", XXXV Congreso Internacional de Americanistas, México, 69-81.
- " : 1962b "Quetzalcoatl". 'INAH Serie Historia' no. 8, México.
- Sahagun, B.: 1950-71 "The Florentine Codex, General History of the Things of New Spain" Translated by A.J.O. Anderson and C.E. Dibble, Santa Fe.
- Sejourné, L.: 1962 "Un jeroglífico Teotihuacano", 'Cuadernos Americanos' 124: 138-157.
- " : 1966 "Arquitectura y pintura en Teotihuacan". México.
- Seler, E.: 1960 "Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach und Alterthumskunde", (Reprint of the 1901-1923 edition) 5 vols. Graz, Austria.

- Thompson, J.E.S.: 1934 "Sky Bearers, Colors, and Directions in Maya and Mexican Religion", 'Carnegie Institute of Washington Publication' 436.
- " " : 1939 "The Moon Goddess in Middle America", 'Carnegie Institution of Washington Publication' 509.
- " " : 1950 "Maya Hieroglyphic Writing", 'Carnegie Institution of Washington Publication' 589.
- Tozzer, A.M.: 1957 "Chichen Itza and its Cenote of Sacrifice", 'Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology' no. 11, 12.
- Tuggle, H.D.: 1970 "El significado del sangrado en Mesoamerica: la evidencia de El Tajin". 'INAH Boletín', México, 42 33-38.
- Villagra, A.C.: 1971 "Mural Painting in Central México", in 'Handbook of Middle American Indians', 10: 135-156.
- Von Winning, H.: 1961 "Teotihuacan Symbols: the Reptile's Eye Glyph", 'Ethnos', 26:121-166.
- " " : 1968 "Der Netzjaguar in Teotihuacan, México: eine ikonographische Untersuchung", 'Baessler-Archiv', N.F. 16: 31-46.
- " " : 1972 "Ritual 'Bed Figures' from México", 'Anecdotal Sculpture of Ancient México', The Ethnic Arts Council of Los Angeles, pp. 31-40.
- Weaver, M.P.: 1972 "The Aztecs, Maya and their Predecessors", Seminar Press, New York.

WROUGHT IRON AS POPULAR ART

ZDENKA POSPISIL. SOUTHERN CONNECTICUT STATE COLLEGE. NEW HAVEN. U.S.A.

Studies of western art styles have been devoted almost entirely to the analysis of forms of the so-called high art or fine art. Though other styles have been recognized, their definition and differentiation remain vague and often confusing. A complex range of form which encompass those simply and genuinely invented by an untrained but gifted individual as well as those produced or copied mechanically by others and the resulting new variables of both aesthetic and social character can best be blamed for the apparent reluctance of students in art history to devote attention to the so-called decorative, provincial, folk or popular arts.

Alois Riegl, in his critical appraisal of the extent and nature of products surviving in the provinces of the Late Roman Empire¹ and through his emphasis on "Kunstwollen" as the collective propellant present in the will of the folk to create, provided the first platform on which related arguments could be aired. Riegl's statements were of historic relevance and were directed as much against the materialistic interpretation of art style by some of his contemporaries² as against the theories of the more nationalistically biased romanticists of the late eighteenth century.

In the post-World War I era - a time of awakened national consciousness among small European nations - H. Focillon and J. Vydra, both participants at the Congrès International des Arts Populaires held in Prague in 1923, proposed reclassification of the then already great number of collected forms and art styles into categories which would emphasize the function of the object within its national boundaries. Such classification has remained a common method among authors who deal with the folk art of European countries such as Hungary, Poland, Czechoslovakia and others, including Spain.³ Even J.H. Hansen in his "European Folk Art" published in 1968 still adhered to this restriction, but by providing a larger selection of the same types cross-culturally, he facilitated wider comparison. Other authors sought answers in more profound studies of individual creativity, concentrating on the "leisure time" products that only occasionally reached the market level,⁴ or they attempted to reach beyond the national or class-oriented mode of classification by including aesthetic qualities and social conditions as critical elements

for differentiation between the folk and popular art styles. Consumer as a significant contributor to the final form of the product was emphasized.⁵

Following is a study designed to achieve not only a clearer and more comprehensive description of an object but also establish its relationship to other existing forms of art. Wrought-iron objects, mainly crosses, produced by artist-smiths for their fellow townspeople and for the general country folk, were selected for this analysis. Collectively, these wrought-iron objects could be termed popular art or folk art. Objects forged in iron, ranging from balcony and window grilles to crosses and weather vanes, have enjoyed great popularity in many parts of Europe: Germany, France, Austria and particularly in Spain. Extensive museum collections attest to this fact and provide ample opportunity to study objects produced over a long period of time by country and town smiths. Even when the splendid era of the Renaissance and Baroque grilles came to an end, the art of forging continued to live, for it was then that the master smith supplied the folk with desired ornaments. These wrought-iron objects were seldom executed during leisure time; on the contrary bona fide craftsmen took the time to produce, among the daily lot of hoofs and nails, this type of "works of art". These products often became their specialty, if they were good, that is, if the consumer liked them.

The research in this study was divided into two major parts. The first part was devoted to identifying special qualities and characteristics of the often nameless master smith. In the second part, a thorough understanding of the wrought-iron style and the inter-relationship of its formal elements, was sought.

The first part of the study dwelt on the smith, his place in the community, his training, his travels and particularly his membership in the guild that provided him with special rights and privileges as well as set legal limits to his activities were analyzed. Here also his material, the iron, its technological history, its manufacture, and a form in which it was distributed (lumps, bars, sheets, etc.) were considered. Finally, all aspects of folklore available, tales, superstitions, prejudices, comic and demonic accounts, were included, so that the smith, even if nameless, emerged as a well-defined personage.

In the second part of the study, in order to achieve the most comprehensive understanding of the formal aspects of diverse style possible, three particular areas were stressed. First, the style of wrought-iron grilles recognized as "major works of art" and executed by court masters were surveyed, and stylistic distinctions of particular areas were identified. Here, for example, the Spanish balustre grilles, the German "Laub-und Bandl" style and the preference of the French-Italian school for continuation of the scroll were noted. Second, the large supply of "decorative patterns" was recognized and their availability in general and to the smith in particular was evaluated. Third, the stylistic features of each metal product were divided into "components or motifs," and thus the vocabulary for the morphology was established. For example, rods were seen as round or rectangular, straight or bent to form scrolls, circles, etc. Flat metal sheets were cut to shape or they were shaped, molded, embossed, etc. In each object studied, these components or motifs were identified and the method of their assemblage was observed and recorded.

The information gathered in both parts provided each examined object with its own

meaningful context. Whereas the data gathered in the first part yielded more culturally relevant observations that stressed the importance of the smith's "Gestalt", the systematic program set up for the second part, helped to establish the nature of the form of each object and its relationship to other works of art. Following is a brief survey of the process.

The ornamental motifs embellishing the crosses studied fell into five categories of form. Forged iron stands designed to hold containers for holy water emerged as a separate group. Though a vital part of the cemetery furnishings, these stands served communal rather than individual purposes. Historical inquiry revealed use and illustration of an early example of a decorative stand as early as November, 1499.⁶ The structure of all the early examples was very simple. The stand consisted of a vertical bar and an arm from which a kettle was suspended. The Tyrolese examples (Fig. 1) assembled for this study adhered essentially to the structural functionalism of the early forms, although some areas were provided with often quite extensive decoration. For example, the triangular area formed by the section of the vertical bar, the arm, and the arm's support was filled with a scrolled design of bent rods, and in most instances the vertical bar was longer than functionally necessary and provided space for additional decor. Inscription tablets, flags and other funerary symbols were placed here.

The finial design of the decorative stands, consisted mainly of forged metal blossoms shaped like passion flowers or spindled lilies. Since the vertical rod was often bent, the stand achieved a graceful plantlike appearance. Preference for organic structure, generally attributed to the German style of forging iron, emerged even more significantly when compared for example with Spanish candleholders. The uncompromising verticality of the Spanish objects gave solid dignity to their form and the same solidity prevailed in their lilylike finials.

The five groups of crosses were categorized according to the complexity of the decorative motifs (scrolls, leaves, embossed parts) and their placement in relation to the crossbars. The compositions ranged from simple forms of the first group where scrolls were arranged in sequences forming a single plane with the arms of the cross. For the most part the decorative designs in this group remained abstract compositions exhibiting skill forging techniques, piercing and by-passing the iron rod, elegance of line and, except for the lilies used sometimes as finials, devoid of elements suggesting death, resurrection or any other symbolic message. The well-executed panels of skillfully voluted curves set between the arms of a cross from Hall (Fig. 4) compare favorably with a section of segments of a large gate presently located in Hall (Fig. 2). The elegance and precision of volutes in both projects suggest a skilled master smith as their maker.

The second group of crosses consisted of examples in which scrolls with foliage created basic ornaments (Fig. 3). The scrolls were no longer constructed in panel-like sequences but were arranged in free-flowing volutes around the arms of the cross. Foliage, leaves, often of the acanthus type, and occasionally rosettes were favored additional motifs. As in the previous group, here too comparison with major works of art were made.

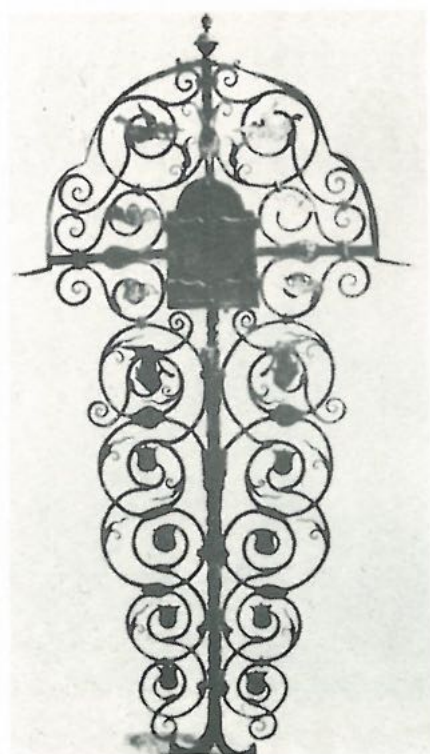
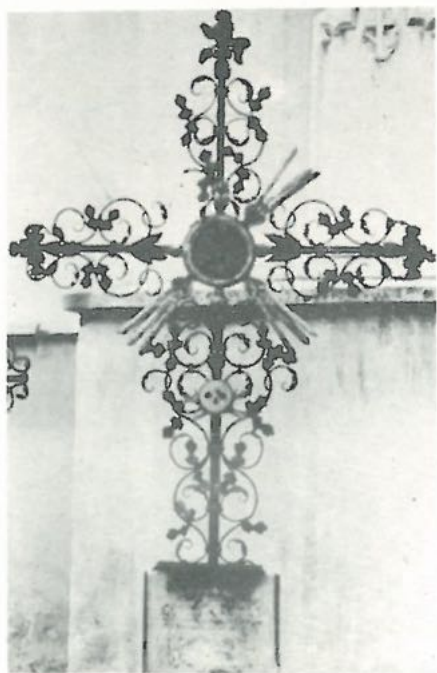
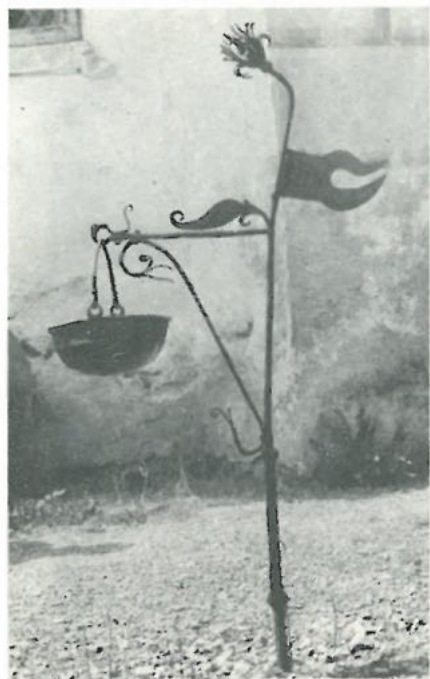
In the third group of crosses the C-curve complemented by an S-curve took over the vocabulary of the compositions. Bands or straps of rectangular profile replaced the round rod almost entirely. For the first time it was possible to link examples in this

group with decorative patterns, particularly with those produced by Leopold Schmittner for his "Neu inventierte Schlosser-Reiss Buch". A comparison of the Schmittner pattern (Fig. 5) with a Tyrolese example (Fig. 9) showed Schmittner a follower of the German "Laub und Bandl" style through his use of fluid straps interspaced with compact foliage areas, whereas the Tyrolese example remained looser in the organization of motifs and more organic in concept.

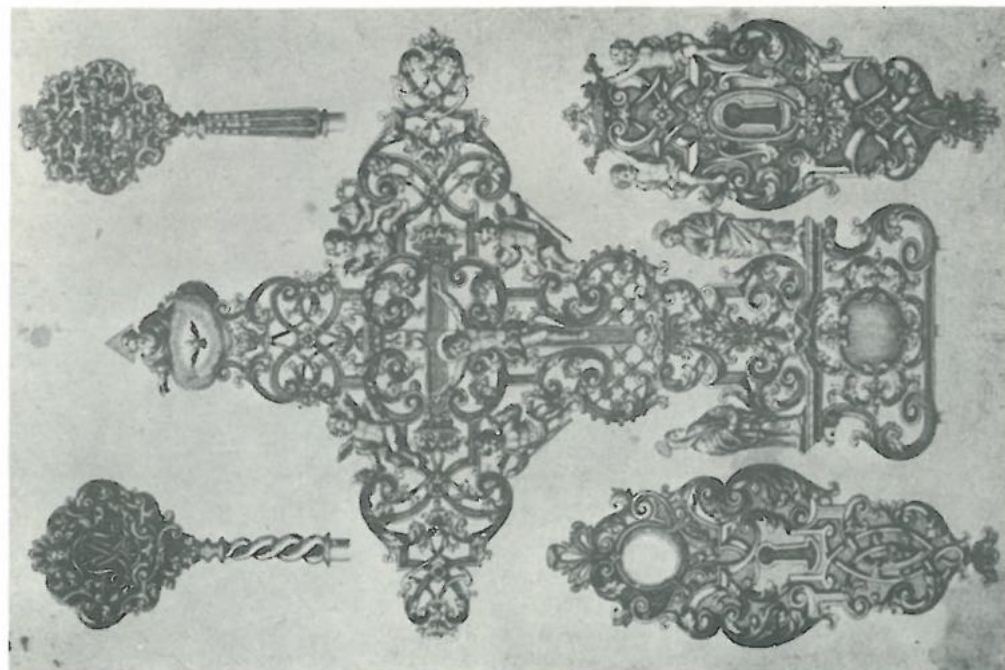
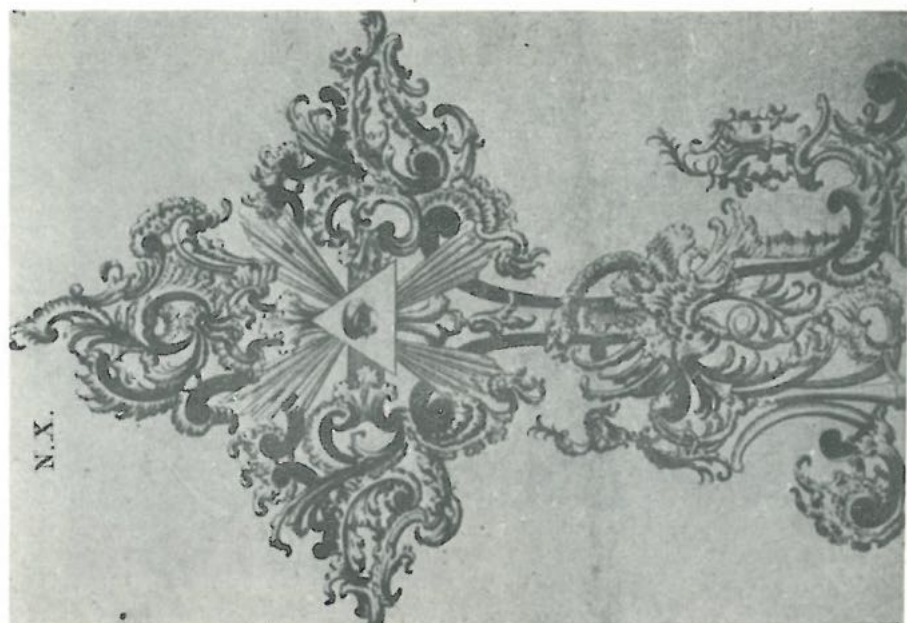
In the fourth group were placed crosses in which the crossarms had all but disappeared in an elaborate plastic decor. The straps widened to become bands, often bent and provided with wide collars, cut, shaped, curled and ruffled, and made from thin sheet metal. Although derived from rocaille forms of French origin, the Tyrolese designs remained lighter and flimsier, often including plant-like forms (Fig. 7).

Several crosses in this group were attributed to the hands of a master locksmith from Ehrwald, Johann Guem (1710-1796). Though the clarity of forms and fine detail of his work recalled the crisp lines of the Habermann and Feichtmayer patterns (Fig. 8) their origin may better be sought in the work produced by local schools of stucco masters under the leadership of Anton Gigl of Innsbruck or those engaged by François Cuvilliés, resident architect of the Bavarian court. The stuccoes carried out under Cuvilliés' supervision consisted of free-flowing organic interlaced with flowers, plants and other forms of the natural world; similarly the beauty of the Tyrolese crosses rested in their fragile form, the ability to give shape to the cross, and in skillful combination of the whimsical rocaille with the other plant form. Theatrical planning, which at once revealed the splendor of the whole yet concealed in mystery its detail, was the dominant theme of the composition of the crosses. Such themes should have been foreign to the funerary functions of the cross, but as it was suggested before, their motifs were taken directly from the ceilings and walls of contemporary secular and profane structures. Even though patterns published by Josef Baumann in 1750 may have been available to the Ehrwald smith, the style of his work did not indicate that he made use of them. Examination of Baumann's patterns reveals that his rocaille is much heavier in form and less integrated with other parts of the cross (Fig. 6).

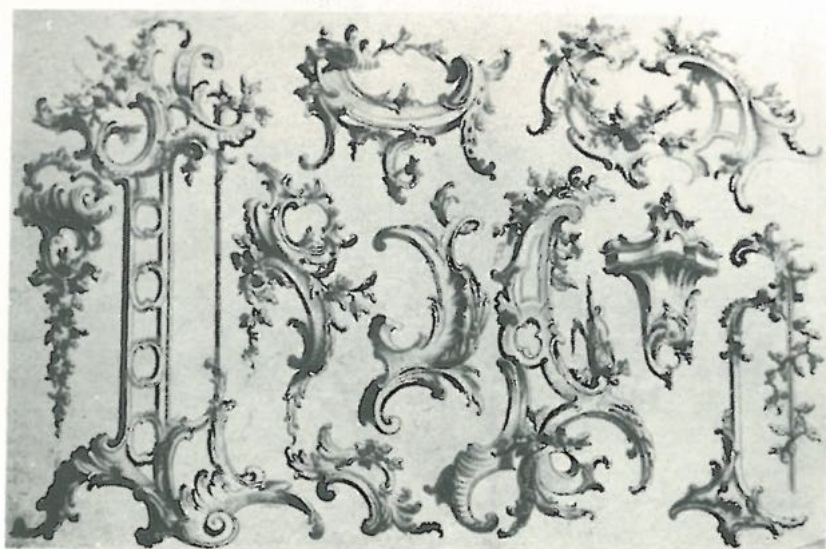
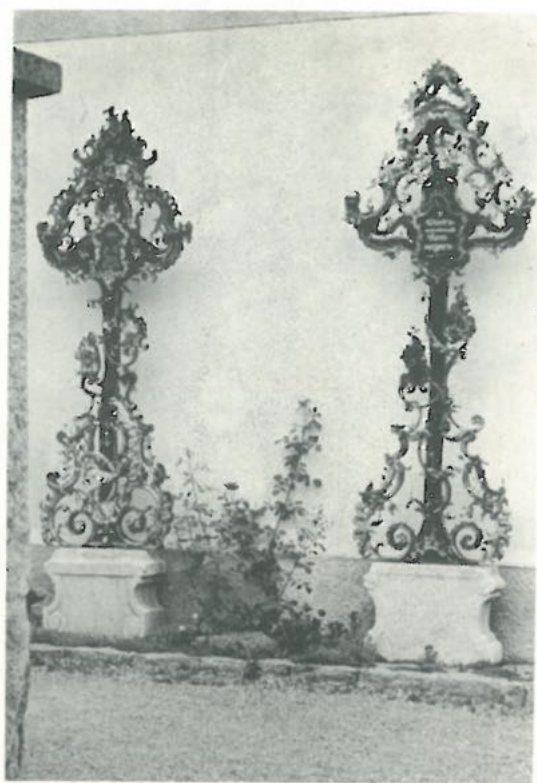
The general vocabulary of the crosses in the fifth group was expressed by a restrained use of curvilinear forms, a common aspect of the neo-classic style, by employment of panels of repeat designs of rectangular, oval or circular shapes and by the introduction of new, more naturalistically formulated floral and foliage segments. The largest number of crosses that were available for this study belonged to this group. The manufacture of better tools and thinner sheets of metal enabled the smith to produce the individual elements with greater ease and assemble them between the arms of the cross so that practically any master could produce, upon request, a desired ornament for the grave of a deceased family member. Some smiths however were called upon more often than others. Their work appealed to the consumer. One such smith was Josef Gschwendner who settled in Steinach and provided his neighbors with some seventy crosses. The composition of his crosses followed the path of the contemporary neoclassic style, reinterpreted his way. They were masterpieces on a grand scale, often reaching two meters in height, laden with floral and plant ornaments (Fig. 11). Gschwendner substituted for the wreaths of real flowers usually laid on a grave garlands of assembled metal blossoms and leaves. He forged metal bows to hold metal sprays in solid usefulness. Yet in this tangible way, his crosses held all the important and reassuring symbols for both the living and the dead.



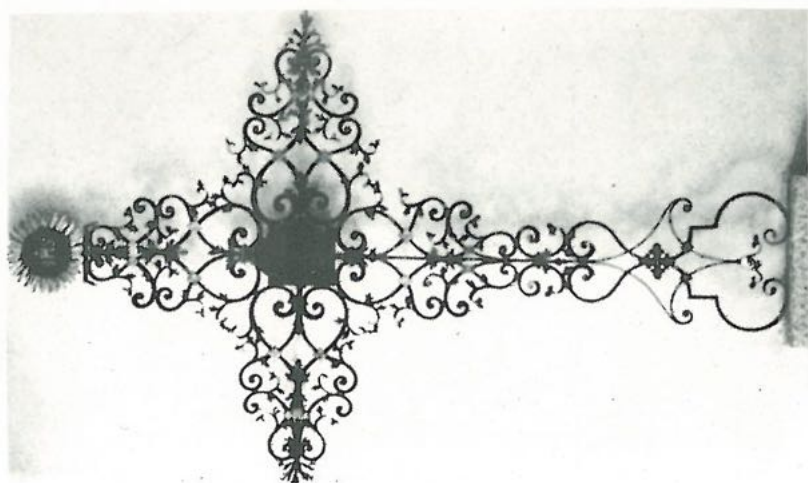
Figs. 1, 2, 3 & 4.



Figs. 5 & 6



Figs. 7 & 8



Figs. 9, 10 & 11

Not all examples of the crosses in each group reached the defined standard of form. Many remained much simpler versions of the described compositional motifs. There were also crosses whose structure had changed in order better to serve popular needs (Fig. 10). The vertical bar of the cross became a message-bearing staff, holding containers for holy water, inscription tablets, and symbols of death and resurrection, often including the Eye of the Lord in a triangle emitting rays. The messages had become the all-important part of the funerary monument. In the attached symbols people found comfort and reassurance for themselves as well as for the deceased.

The preceding process led to some useful conclusions based on qualitative analysis rather than on speculative generalizations. The identification of nature and make-up of the wrought-iron motifs used by the smith, showed clear relationship of his product to the large grilles usually considered major works of art. The smith often simplified but sometimes also elaborated the current forms, always skillfully adapting them to the needs of his own structures. His way of dealing with metal began to differ in the second half of the eighteenth century when the wrought-iron rocaille ornaments of large grilles assumed a strong sense of solidity. His crosses remained light, almost playful in nature. Differentiation continued throughout the first half of the nineteenth century, when the unimaginative use of neo-classic elements in the grilles bore no longer any relationship to the crosses at all. The smith has taken refuge in the use of forms found in the natural world.

The use of decorative patterns played a significant role, but never led to copying. The understanding of the culture personality and its importance in relationship to available choices became more and more apparent through the course of the study. In final analysis it might be suggested that if such a study could be carried out in a wide range of situations, the collected informations would provide excellent source for comparison, on equal basis, between areas, regardless of distances, and clarify the uncertain boundaries of provincial, popular and folk arts.

FOOTNOTES

1. Riegl, A., "Spätrömische Kunstindustrie", Wien, 1927.
2. For example G. Semper.
3. Subias Galter, Juan, "El Arte Popular en España", Barcelona, 1948.
4. Schwedt, E., "Volkskunst und Kunstgewerbe", Tübingen, 1970.
5. Hauser, A., "The Philosophy of Art History". New York, 1963.
6. Fink, A., "Die Schwarzschen Trachtenbücher". Berlin, 1963, p. 101.



IZAPAN STYLE ANTECEDENTS FOR THE MAYA SERPENT IN CELESTIAL DRAGON AND SERPENT BAR CONTEXTS

JACINTO QUIRARTE. UNIVERSITY OF TEXAS. SAN ANTONIO. U.S.A.

The relationship of Izapan units of meaning to those found in the Maya area has barely been scratched. One of the few faint echoes is the U-element appearing in figural and glyphic contexts. The downward peering heads of the early classic monuments are other reminders of an Izapan tradition. Not as directly related is the ubiquitous bird-serpent-feline creature found throughout the Maya area, worn as back ornaments and often on the upper portions of sculptured panels known to Maya scholars as the celestial dragon.

Present research further demonstrates that other manifestations of the serpent in Maya art studied by Spinden (1913), Taylor (1941), Kidder (1946), and Proskouriakoff (1950) are related to Izapan sources. Izapan themes, motifs, and elements reappear in Kidder's Serpent X and in Classic Maya Serpent Bar contexts. Antecedents for the Maya serpent appearing as motif and theme are the double-headed serpentine figures with feline traits and the bearded feline creature with serpentine traits found in Izapan-style monuments. A study of these and selected Maya examples will further elucidate the role played by Izapan-style art in the development of Maya iconographic programs.

POLYMORPHIC WINGED FIGURES IN IZAPAN STYLE ART

Winged figures abound in Izapan-style art. Some hover or fly downward from the sky or simply lie on the ground. Those wearing feathered wings, long-lipped heads, crocodilian claws, crossed bands, U-elements, and in some cases diagonal bands will be discussed here for they are direct descendants of the celestial dragon in Maya art.

The Izapan-style compound creature usually wears a downward turning long-lipped head as a headdress mask. The essential characteristics of the head are the long snout with an inner fillet in lieu of teeth or numerous fangs. Three elements define the outer edges of the snout: 1) The eye, and/or a supraorbital plate directly above it; 2) a flared nostril; and 3) a claw-like attachment. Later representations of this head include a U-element within the supraorbital plate or stylized eyebrow, and diagonal bands on the snout (for a discussion of this head see Quirarte 1973 b.).

All of the constituents comprising this important polymorphic figure are present in Izapa stela 2 (Norman 1973: Pl. 4). Its identification with the terrestrial and celestial areas is clearly shown in this stela. The head with fleshless mandible is used at baseline to symbolize the earth. Iguana references are probably intended by the long-fingered arm attached to the right of the head which has a fruit tree growing from it. A diagonal band is barely visible on the arm.

The same head appears with no apparent changes as a headdress on the downward flying figure seen in the same stela (Fig. 1 a). At least two of the elements, the flared nostril and the claws associated with the head are also attached to the outer edges of the feathered wing. Although that portion of the carving is worn away, remnants of the stylized eyebrow are still discernible on both wings. Crossed bands are placed on the inner side of each wing. A U-shaped element is located at the base of the creature's tail.

An almost identical downward flying figure is seen on Izapa stela 4 (Norman 1973: Pl. 8). The head area is not legible; however, one of the attachments on the outer edge of the right wing is visible. Whether this is intended to represent the claw-like unit seen on stela 2 is difficult to determine. Additions are a triangular shaped element seen directly above the crossed bands on the left wing. This element establishes a connection with a earthbound winged figure shown holding a double-headed serpent with upraised arms on Kaminaljuyu stela 19 (Quirarte 1973 a: Fig. 11 a). The triangular element is attached to a bib-like extension worn by this figure at chest level.

The same triangular element is seen on the wings of the recumbent figure of Izapa stela 60 (Fig. 2 a). The attachments on the outer edges of the wings of this figure contain only the two forward claws attached to the flared nostril on each wing. All other features of the compound creature are present: crossed bands, triangular-shaped elements, tail with its attendant cartouche at the base, and one leg with claws. An added feature are the six rectangular elements comprising the inner portions or feathers of the wings. Each has a diagonal band defined by double contour lines. It is interesting to note that diagonal bands defined in precisely this manner are also found in Early Classic Maya art (Quirarte 1973 b: Fig. 2 b).

Another representation of the winged compound creature is found on Izapa stela 25 (Fig. 2b). No anthropomorphic traits are apparent. The figure shown in profile with the same type of long-lipped headdress with attachments is perched precariously on a stylized tree staff. An avian head is substituted for the usual human head. One of the wings is shown with the customary tripartite division of the feathers. The crocodilian claws are seen directly below. A gently flowing feathered tail extends downward on the right. A serpent, wrapped around the chest and inside the hooked portion of the wing, is intertwined around the tree staff. It also goes around a crocodile tree. A small bird is perched on the uppermost part of the tree. A human figure holds the tree staff and serpent body in his right hand looks up at the winged compound creature. A cursive "m" or "w" shaped sign within a cartouche is represented within the wing. This is in contrast to the usual inclusion of crossed bands.

The same compound creature is also seen at the top of Kaminaljuyu stela 11. (Fig. 1b). The downward peering long-lipped head has the usual attachments next to the flared nostril. A two-element unit (also seen on Izapa stela 2, flying figure) is attached to the top of the

headdress area (Fig. 1a). A diagonal band defined with four lines is prominently inscribed. A single wing is barely visible on the right. A stylized eyebrow with U element is placed on the outer edge of the crossed band wing. Next to it is the flared nostril. Attachments may also have been included. (The two downward flying creatures are presented upside down in Fig. 1a and 1b for the sake of clarity).

Human figures wearing the attributes of the compound winged creature described above are seen on Kaminaljuyu stela 11 and Izapa stela 4. The Kaminaljuyu figure wears all of the creature's identifying traits, particularly around the face, within the mask-head-dress, and earplugs (Fig. 1d). U-element within a stylized eyebrow, flared nostril, and beaded attachment are part of the long-lipped head. Crossed bands are found in the

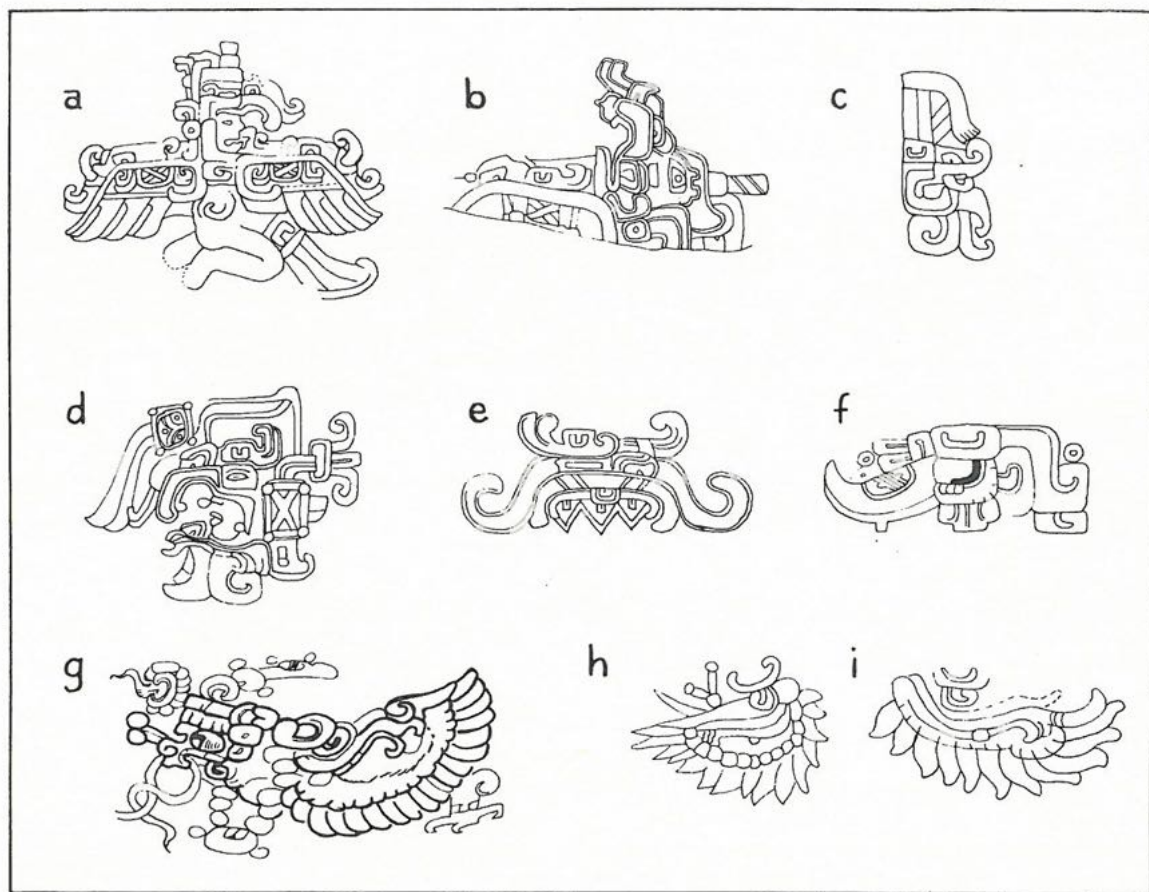


Fig. 1. Polymorphic Winged Figures and Long-Lipped Heads in Izapan and Mayan Art. a: Izapa, Stela 2 (after Stirling 1943: Pl. 49); b: Kaminaljuyu, Stela 11 (after Miles 1965: fig. 15); c: Izapa, Throne 1 (after Norman 1973: Pl. 63); d: Kaminaljuyu, Stela 11 (after Miles 1965: fig. 15); e: Bilbao, Monument 42 (after Parsons 1969: Pl. 39); f: Kaminaljuyu, black subhemispherical bowl (after Kidder 1946: fig. 186a); g: Tikal, Polychrome Vase (after W. Coe 1965: 103); h: Kaminaljuyu, Stuccoed Vessel (after Kidder 1946: fig. 97f); i: Kaminaljuyu, Stuccoed Vessel (after Kidder 1946: fig. 97c).

earplug. Wings appear to be made of a stiff material rather than feathers. The striding figure shown on Izapa stela 4 wears all of the above described traits: long-lipped head-dress, feathered wings with crossed bands, and diagonal bands on one side of his breechcloth.

An abbreviated reference to the compound creature may be intended on Bilbao Monument 42. The human figure wears a U shape and crossed bands within cartouches at belt level. Three pendants with diagonal bands are seen directly below (Quirarte 1973a: Fig 12f).

Another contextual setting for the compound creature is found on a throne identical in configuration to those represented in Maya art (Fig. 1c). Five downward peering heads incised on the sides of Izapa Throne 1 represent the same compound creature described above. The U-element is shown right next to the flared nostril, diagonal band within the headdress, and a stepped upper lip directly below. Several scroll emanate from the mouth area. The human figure shown on Kaminaljuyu stela 11 wears a similar head under his chin (Fig. 1d). The crossed bands are shown on the top of the altar or throne.

LONG-LIPPED HEADS AS EARTH SYMBOLS AND TWO-HEADED CELESTIAL SERPENTS

As already noted on Izapa stela 2, the long-lipped head with associated U-element and diagonal bands can also be used to symbolize the earth. When not shown within terrestrial context the head will nonetheless sprout foliage as in the uppermost of the headdress worn by Kaminaljuyu stela 11 figure. Even when the deity itself is represented and its earthly aspects are intended the heads can extend into the celestial area as on Izapa stela 12. Heads facing toward the center sprout foliage just under the top-line design (Norman 1973: Pl. 24). These elaborate manifestations of the deity are considerably in Bilbao Monument 42 (Fig. 1e). The highly stylized head faces to the right, as indicated by the eyebrow with U-element, and the flared nostril. Double opposed diagonal bands are seen within a perfectly symmetrical downward turning snout with inner fillet. The scrolled body on the left is echoed on the right of the head.

A related head is seen painted three times on a Kaminaljuyu bowl (Fig. 1f). The U element is placed within a rectangular supraorbital unit. The diagonal bands with blips, also an earth symbol, are placed on the snout. The form of the attachment on the snout is quite close to Maya representations of this unit, usually identified as nose plugs.

Just as the terrestrial long-lipped serpentine-saurian creature can invade the celestial area so can similar manifestations of a sky deity extend downward toward the earth (Fig. 3b). On Izapa stela 23 two serpentine-saurian creatures are presented back to back on the top and sides of the stela. Their detached tail-heads are shown at the bottom on either side of a band of water. In effect two manifestations of a two-headed celestial creature are presented: the head above with its attendant tail-head below.

Connections with the terrestrial aspects of the same creature are actually shown on Izapa stela 7 (Fig. 3c). Both heads of the intertwined terrestrial serpent bodies look upward. The head on the left is physically connected to its counterpart in the sky.

Another variation on this terrestrial creature is presented frontally on Izapa stela 11 (Norman 1973: Pl. 22). Its crocodilian traits are evident. The tail-heads are perched on

serpent bodies extending to the sides and upward. Crossed bands within a cartouche are shown on the squatting creature's chest.

Yet one more aspect of the celestial two-headed serpentine-saurian creature is associated with a human figure on El Baul stela (Fig. 3d). The tail-head of the two-head compound creature is tied to the back of the striding human figure. The scrolled serpentine body extends upward and ends with a bracket inscribed with double opposed diagonal band--an abstracted version of the creature's head which cradles a downward peering human head. There is no doubt that the two-headed celestial creature is a power conferring entity in this stela.

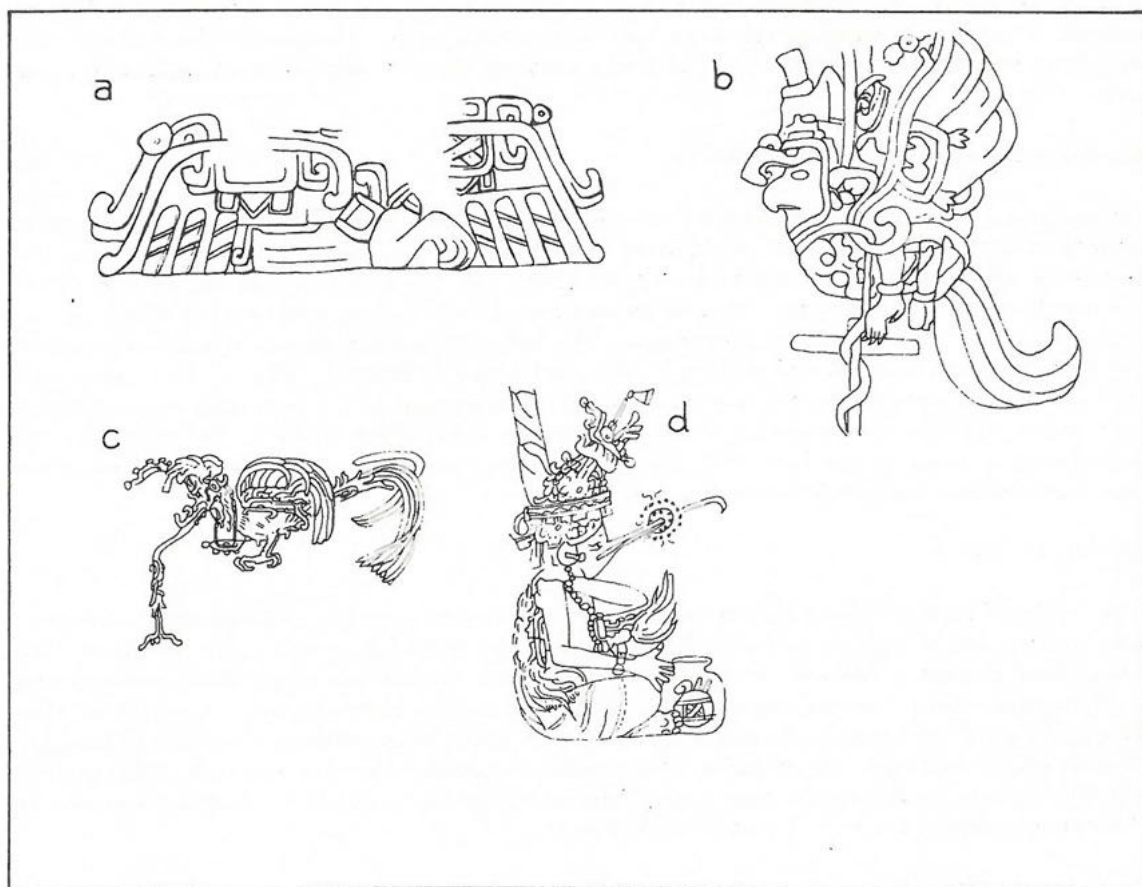


Fig. 2. Polymorphic Winged Figures and Mythical Birds in Izapan and Mayan Art. a: Izapa, Stela 60 (after Norman 1973: Pl. 52); b: Izapa, Stela 25 (after Norman 1973: Pl. 42); c: Palenque, Sanctuary Tablet, Temple of the Foliated Cross (after Blom 1950: fig. 2a); d: Tikal, Polychrome Vase, Burial 196 (after W. Coe 1965: 52).

The prototype for the celestial serpentine-saurian creature also seen on Izapan stelas 7 and 23 is clearly shown on Kaminaljuyu stela 19 (Fig. 3c, 3b, and 3a). The winged figure with diagonal bands prominently inscribed on leg and arm bands and headdress holds the creature aloft with outstretched arms. (Only the serpentine creature is shown here). The same head seen at the base of Izapa stela 23 and attached to the back of El Baul stela 1 figure is here attached to the tail of the serpent.

SUMMARY I

The characteristics of the polymorphic winged figure are appropriately avian. Its relationship to the earth is shown by the long-lipped head which is primarily saurian in origin, possibly an iguana. Diagonal bands may be an abbreviation for this head. Feline traits are indicated by the U element within the supraorbital plate and sometimes within the cartouche attached to the tail. Crossed bands, invariably found in celestial contexts, refer to a saurian creature with serpentine body. The winged figure embodies all of the traits represented by all of these various figures represented in Izapan style art.

LONG-LIPPED HEADS IN MAYA ART

Long-lipped heads associated with U elements, diagonal bands, and nose plugs begin to appear in early Classic Maya art as part of a compound creature known to Maya specialists as a mythical bird or celestial dragon (Fig. 1g, 1h, and 1i). The head appears on the inside of a feathered wing. This is in contrast to the Izapan practice of referring to the head on the outer edges of the wings. The best Maya examples are seen on several painted vessels found at Kaminaljuyu by Alfred Kidder (1946; fig. 97c, f, h). These are included in Kidder's designation of these heads as "Serpent X". I have shown elsewhere that these heads are not exclusively serpentine (Quirarte, 1973b). Beyond that, the supraorbital plate in the form of a U, a scroll eye and the long-lipped snout associate this with Izapan style representations.

MYTHICAL BIRDS

The mythical bird in Maya art is usually shown perched on a number of different objects. The context appears to remain the same as that presented on Izapa stela 25 where the compound creature hovers or is perched atop a stylized tree staff while connections with the terrestrial sphere are shown with a long meandering serpent. A mythical bird placed in similar contexts is found in numerous Maya sites during the classic period. The diversity and wide distribution of the objects bearing images in which this mythical bird plays an important part, may partially explain parallel as well as distinctive thematic contexts found in Izapan and Maya art.

In Palenque the mythical bird is perched on top of several cruciform objects, some of them identified as plants. In at least two cases, the Sanctuary Tablet, Temple of the Cross, and the Sarcophagus lid, Temple of the Inscriptions, the horizontal bar is actually a two-headed compound creature with strong ophidian traits. (Kubler 1969: Fig. 25 and Fig. 39). In both cases, the cruciform unit rests on a terrestrial dragon head with fleshless mandible. Another compound creature is draped around the cruciform unit itself. Its two long lipped heads are attached to a serpentine-type body comprised of

shell symbols. The central part of the body overlaps the upper part of the cruciform unit while the rest of the body goes behind the horizontal extensions of the same unit. The heads shown directly below face in the same direction as those comprising the unit itself. Small figures emerge from the open jaws of the serpents shown on the sarcophagus lid.

The two-headed compound creature is missing from the Sanctuary Tablet found in the Temple of the Foliated Cross. The horizontal extensions of the cruciform unit are comprised of foliated units, generally interpreted as the maize plant. The mythical bird occupies the same position already described for the other examples (Fig. 2c).

A scene bearing a striking resemblance to the Palenque examples reviewed here is painted on a polychrome Maya plate from Quintana Roo reported by Frans Blom (1950: 81 - 84). The inner surface of the plate is divided in half. The upper half is comprised

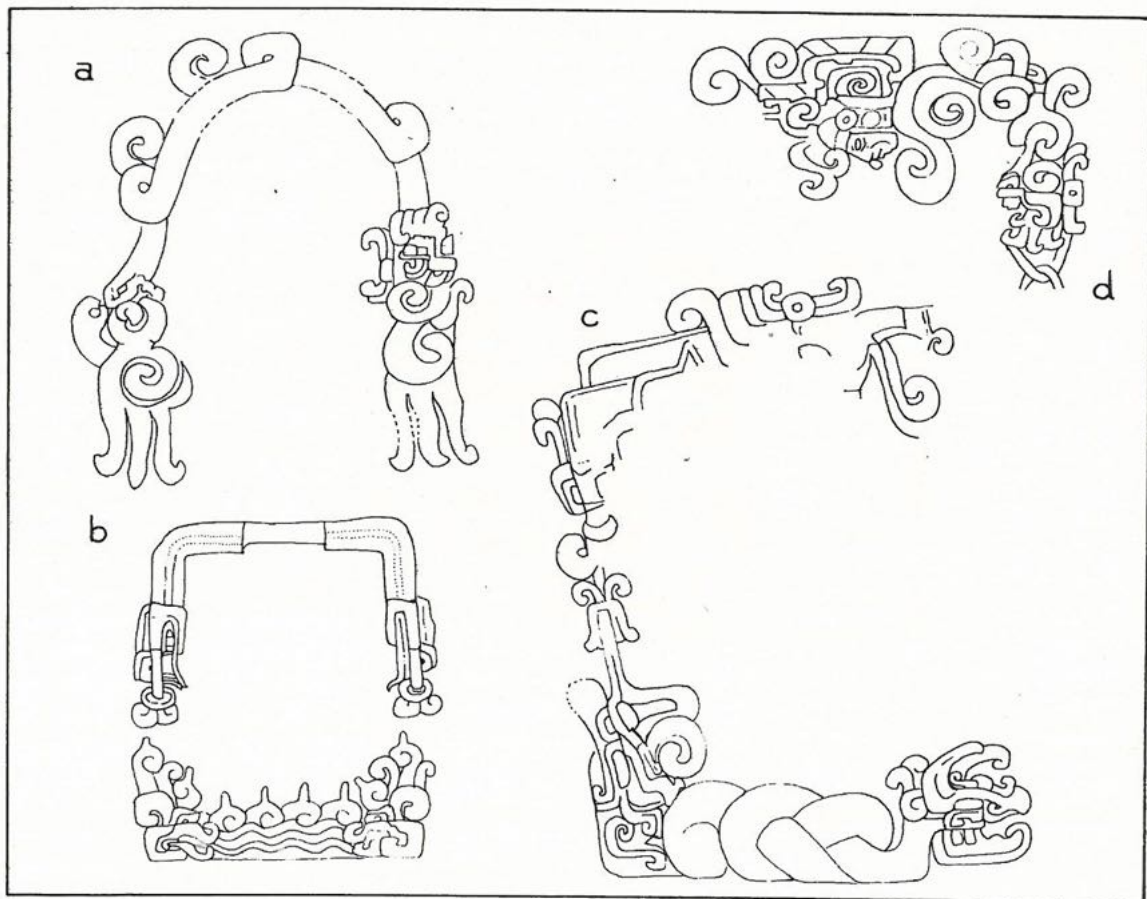


Fig. 3. Two Headed Celestial and Terrestrial Serpents. a: Kaminaljuyu, Stela 19 (after Proskouriakoff 1968: fig. 4); b: Izapa, Stela 23 (after Norman 1973: Pl. 38); c: Izapa, Stela 7 (after Norman 1973: Pl. 14); d: El Baul, Stela 1 (after Parsons 1967: fig. 3).

of a scene in which the human participants are shown seated on either side with blow guns (fig. 4) The black dots on the bodies signify death. The mythical bird has all of the identifying features seen on the Palenque examples, the long-lipped heads on the inner side of the feathered wings, and a long tail with a glyphic sign prominently inscribed. The only significant change is the addition of a long-beaked bird head whose neck attached to the headdress of the mythical bird is comprised of bone-like elements. A banner-like field emerges and flows from the bird's head. The entire ensemble is perched on a terrestrial dragon with fleshless mandible which is surmounted by a two-headed serpent on the headdress. Another extends horizontally on either side toward the two seated human figures.

A mythical bird similar to the Quintana Roo example is represented on two sides of a late classic polychrome bowl found in Tikal (Fig. 1g). The birds are, in fact, almost

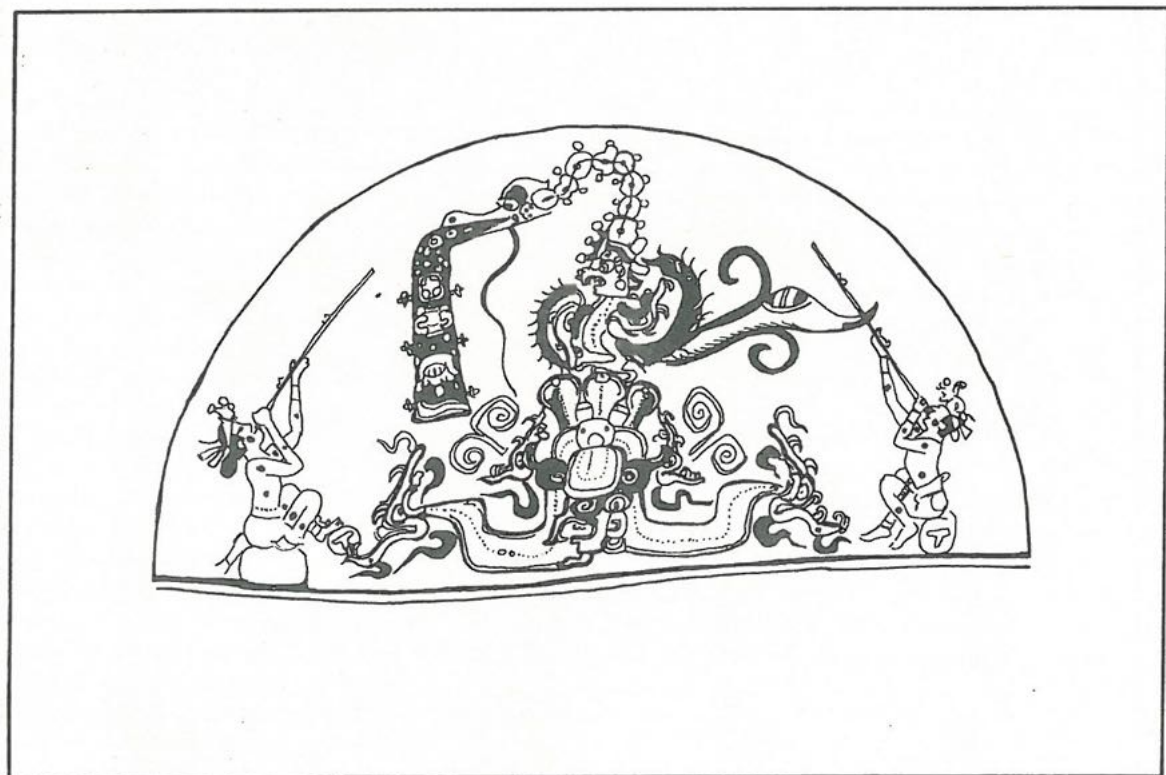


Fig.4. Celestial and Terrestrial Polymorphic Figures, Chetumal Bay, Quintana Roo, Polychrome Plate (after Blom 1950: fig. 1a). A Mythical Bird is perched on top of a Terrestrial Head. Double-headed serpents, a partially skeletonized long-beaked bird, and blowgun users with death spots complete the scene.

identical. The sign inscribed on the Quintana Roo bird's tail is now relegated to the uppermost portion of the bird's headdress. The same long-lipped head defines the inner side of the feathered wing. Each bird has a beaded necklace similar to that worn by the mythical bird shown on the Sanctuary Tablet, Temple of the Foliated Cross (Fig. 2c). And just as in that example a long ribbon-like extremely stylized serpentine figure is shown flowing from the mouth of the mythical bird. The form of this creature is almost identical to similar representations found in Izapan reliefs, (Norman, 1973; Pl. 36).

The same unit described for the Quintana Roo bowl and the Palenque Sanctuary Tablets is found on the back of Copan stela H (Kubler, 1969; Pl. 55). The mythical bird shown on top is presented frontally. The vertical portion of the cruciform unit is totally suppressed with the mythical bird perched on top of a truncated horizontal unit with heads on either side. The two rest on the terrestrial dragon head with fleshless mandible. Draped around the head is the two headed serpentine-like creature already described for the Palenque example.

The important unit in the entire ensemble is evidently the feathered "serpent" wing. It can be taken out of this very complex setting and used in ceremonial attire either worn by a human figure or presented as an offering to another. There are numerous examples of this. One such example is seen on a polychrome vase found in Tikal burial 196 (W. Coe, 1965; 52-53). The theme of a seated figure on a jaguar covered cushion with back support receiving a god impersonator is painted on both sides of the vessel in mirror fashion. The same two figures are presented on opposite sides of the vessel. The god impersonator wears a mask of a bird with a very long beak. On one side he is presented naked from the waist up except for bracelets. On the right side the important figure has changed position and the god impersonator now wears the feathered "serpent" wings under each arm, and the beaded necklace associated with mythical bird (Fig. 2d). A container with crossed bands painted on the side is placed before him. Much more elaborately attired figures are shown on several Holmul and Yalloch polychrome vessels, (Merwin and Vaillant, 1932; Pl. 30. Kubler, 1969; Fig. 56). The entire ensemble with mythical bird on top, terrestrial dragon below with intervening units are shown as cantilevered back ornaments.

The identifying features of the long lipped head placed on the inner side of a feathered wing include a U-shaped supraorbital plate above the eye, a flared nostril with nose beads attached on the outer edge of the long lip, a scroll at the corner of the mouth, a T-shaped molar and an inner fillet with teeth sometimes included on the outer edges. These are the identifying features of Kidder's Serpent X found in several contexts. The U-shaped supraorbital plate appears to be the one distinctive feature and one that links it to the earlier Izapan style manifestations of it.

SUMMARY

Recumbent and flying winged figures represented on Izapa stelas are ancestral to the celestial dragon usually shown perched on a number of different objects in classic Maya art. Although the anthropomorphic aspect presented in Izapan examples is totally absent in Maya art, the polymorphic winged figures in both areas demonstrate some traits in common. The Izapan figures have crocodilian-type claws attached to human-like limbs

and feathered wings prominently displayed crossed bands on the underside of the arms. Stylized eyebrows, flared nostrils and claws are shown on the outer edges of the wings. This is a reference to the long-lipped head also seen in terrestrial contexts that serves as a link between Izapa and the Maya monuments. Kidder called it Serpent X. In all Maya examples it is included on the inner side of feathered wings in contrast to use of crossed bands in Izapan style art. The long-lipped head is identified by a supraorbital U shape, flared nostril and nose plugs. The nose plugs may be related to the clawed attachments seen on earlier Izapa examples. The crocodilian references are suppressed. The long-lipped mythomorphic head is retained in some Maya examples. The Moan bird is represented in others.

The feather-winged creature with saurian-serpentine traits is found in similar contexts in both areas. One important parallel aside from fertility or fruition as exemplified by the foliage, is the appearance of the deity in secular contexts. Human figures wear all of the attributes of the deity on Izapa stela 4 and Kaminaljuyu stela 11. It may be that rather than this being a simple case of god impersonation, the human figure embodies the powers of the deity as one aspect of his position within the community. Rulership may be intended here as it undoubtedly is in later Maya examples.

The celestial dragon shown perched above a niche in several Piedras Negras stelae is definitely associated with rulership. These are the famed ascension motifs discussed by Tatiana Proskouriakoff (1960; 1963; 1964). The celestial dragon surmounts the so-called cosmic motif which frames the niche in which the newly installed ruler sits. The lowest level is occupied by terrestrial dragon heads as in all of the examples already discussed.

Serpent bars are merely other manifestations of the power-conferring compound creature discussed here, as the two-headed celestial and terrestrial serpents.

REFERENCES

- Blom, F.: 1950 "A Polychrome Maya Plate from Quintana Roo". 'Notes on Middle American Archaeology and Ethnology', no. 98, pp. 81-82.
- Coe, W.R.: 1965 "Tikal: Ten Years of Study of a Maya Ruin in the Lowlands of Guatemala". 'Expedition', vol. 8, no. 1, pp. 5-56. University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Kidder, A. V., Jennings, J. D., and Shook, E. M.: 1946 "Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala". Carnegie Institution of Washington, Publication 561. Washington.
- Kubler, G.: 1969 "Studies in Classic Maya Iconography". 'Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences; vol. XVIII. New Haven.
- Merwin, R.E. and Vaillant, G.C.: 1932 "The Ruins of Homul. Guatemala". 'Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology', vol. 3, no. 2. Harvard, Cambridge.
- Miles, S.W.: 1965 "Sculpture of the Guatemala-Chiapas Highlands and Pacific Slopes, and Associated Hieroglyphs". In 'Handbook of Middle American Indians', vol. 2, pp. 237-75. University of Texas Press, Austin.
- Norman, V.G.: 1973 "Izapa Sculpture, Part I: Album". 'Papers of the New World Archaeological Foundation', no. 30. Brigham Young University, Provo.

Parsons, L.A.: 1969 "Bilbao, Guatemala: An Archaeological Study of the Pacific Coast Cotzumalhuapa Region", vol.2. Publications in Anthropology 12. Milwaukee Public Museum, Milwaukee.

Proskouriakoff, T.: 1950 "A Study of Classic Maya Sculpture". Carnegie Institution of Washington, Publication 593, Washington.

" : 1960 "Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras, Guatemala", 'American Antiquity', vol. 25, pp. 454-475.

" : 1963 "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilan". Part I. 'Estudios de Cultura Maya', vol. 4, pp. 149-167.

" : 1964 "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilan". Part II. 'Estudios de Cultura Maya', vol. 4, pp. 177-201.

" : 1968 "Olmec and Maya Art: Problems of Their Stylistic Relation". In 'Dumbarton Oaks Conference on the Olmec'. (Elizabeth P. Benson, ed.), pp. 119-34. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington.

Quirarte, J.: 1973 "Izapan-Style Art: A Study of Its Form and Meaning". 'Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology', no. 10. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

" : 1973b "Izapan and Mayan Traits in Teotihuacan III Pottery". 'Contributions of the University of California Archaeological Research Facility', no. 18. Berkeley.

Spinden, H.: 1913 "A Study of Maya Art". Memoirs, Peabody Museum, Harvard University.

Stirling, M. W.: 1943 "Stone Monuments of Southern México". 'Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin' 138. U.S. Government Printing Office, Washington.

Taylor, W.W.: 1941 "The Ceremonial Bar and Associated Features of Maya Ornamental Art", 'American Antiquity', pp. 48-63.

is no portrait of nature - no landscape. Maps, however, did exist. The map consists, like the representations of man and architecture, of a series of basic two-dimensional shapes such as the "place sign". Place signs are qualified by addenda to a basic form establishing the specificness of each place not by how it looks in nature or how it is perceived but again by the conceptual device of labeling.

However brilliant the colors of the palette, however sophisticated the design and composition, however stimulating and exciting our emotional reaction, the pre-Hispanic painter gives us a pre-Humanist, even non-human, world of two dimensions where the specific is conveyed by labeling in a conceptual rather than a perceptual fashion. As the human figure does not come from nature, so nature does not come to the support of the figure and create a believable ambient.

Whence comes this impersonalization of gods and men and generalizing of architecture and landscape? Not from the artist alone, for we must consider the role of the patron as an important factor in determining what is to be painted and how religion or history is to be presented. Perhaps it is best considered as a reflection of the view of the world held by a society including patron, artist, and perhaps as an extra factor, the priest or historian. A world view like the artistic expression it governed was to come into conflict with the Renaissance Humanist world view governing Spanish and European painting introduced by the Conquest.

We tend to think of the Spanish Conquest as more of a rupture with the past than it really was. The artists of the *Codex Xolotl*, for instance, painting a large and ambitious history of the ruling family of Tezcoco shortly after the Conquest was painting a genealogy in a traditional historical and cartographic framework.³ The life of Nezahualcoyotl, the ruler of Tezcoco, presented toward the end of this manuscript, is filled with a world of anecdotal detail to the extent that a lively history was written in sixteenth century Mexico based upon it, and his life has recently been made into an engrossing "accurate" and detailed historical novel.⁴ Nezahualcoyotl emerges as a full red-blooded man, no longer the stereotyped silhouette.

In the early colonial period the native gods have withdrawn from the stage and the cartographic base of the *Codex Xolotl* is in a state of flux; the place sign mode of identification of precise points in nature persists side by side with a proto-landscape drawn as though seen from a single limited point of view. Within this landscape we see the hero escaping from a break in the wall of his prison. We have a detailed account of Nezahualcoyotl's life played out in a somewhat formalized but detailed landscape of the central Valley of Mexico drawn so accurately that we can recognize the volcanoes towering over the Valley, the lakes, and in the representation of the specific in buildings we can see the hero's prison and his escape.⁵

Such an early colonial manuscript as *Codex Xolotl* is part of the pre-Hispanic native tradition, of course, but it is also an early example of the new emerging style born of the fusion of the Indian past and the Spanish Renaissance. The native component, a survival of the skills and techniques of the native tradition, is easily understood as a survival; however, the Renaissance component and how it entered into the native

traditions is less easily understood. Essentially, we can say that the new Spanish Renaissance art entered into the stream of native art and life in several ways: first, by the active autodidactic will of the native artist through imitation and copying; second, by the example of Spanish teachers with the natives playing the more passive role of the taught; and third, in a manner more difficult to understand, where the whole outlook of native society is changed and as a result the change in manuscript painting is not only a logical concomitant but a necessity.

Artistic change in those parts of the Spanish empire where a high culture had existed was not like the changes of style of European art, where Romanesque changes into Gothic or Gothic into Renaissance or even High Renaissance into Mannerism, since in Europe the change was within a system and can be explained in such a framework. In sixteenth century Mexico we are facing a change brought about by two quite different systems in what amounts to almost a confrontation. The resulting synthesis is born of the fusion of these two systems, each exotic to the other.

Colonial representation of man and the pagan gods, for instance, retains from the native past the use of attributes and even labels for identification, although the number of attributes and their detail is sharply reduced and in many instances misunderstood. A more fundamental change is the way of conceiving of the body. No longer a series of appendages and addenda to a stock body form, the head, limbs and costume are related to each other so that a flowing unified form emerges from the page. No longer is man a series of attributes, but now the painters attempt to show what a man is in a most fundamental sense. Arms, legs, torso, for instance, are not merely linked but make up a single unified whole so expressive of the inherent movement of the human form that complicated poses and even the illusion of movement are given the body in convincing fashion. Gods no longer seem to reflect the static carved image of stone or the plastic modeled image of edible seeds but suggest more the god-impersonator priest in his mask and regalia who walks or dances in elaborate ceremonies and rituals.

Architecture in manuscript painting also undergoes fundamental change. Buildings are shown in specific detail. Plans, for instance, demonstrate the uniqueness of specific buildings and are no longer limited to the ball court. This emerges especially in fiscal documents with plans drawn up for use in the viceregal courts. The number of rooms and their relationships to each other become of importance and are duly reported on the painted page. Perspective shows relations of height to width to depth with varying degrees of success but always with the end in view of demonstrating the unique characteristic for each building.

Buildings are no longer limited to being stage sets and platforms for action, but now architecture can show action within; the building becomes an external almost sculptural mass or an enclosing container or volume, and within this interior space men sit, stand and perform complex actions with ease and assuredness.

Just as architecture serves as a delimited space for human action or a three-dimensional mass set in an exterior space, so landscape emerges as a setting for architecture and human action, and lakes, mountains, roads and caves are individualized and differentiated one from another.

The main factors bringing about the changes we have noted are: (1) the patrons of the artists; (2) the processes whereby the artists learned new European ways of painting and the necessary skills to implement them; and (3) the influence exerted upon the painters by the whole new intellectual, philosophical and religious ambient which distinguishes New Spain from the old pagan pre-Conquest world.

The artists and rulers of pre-Hispanic Mexico were members of what we can call elitist groups. The rulers were elite because of their political control over native intellectual life and through their relations with the priestly hierarchy and thus religious life. The artists they patronized, working in a tradition of courtly patronage, were members of an artist elite. In each case there was a fringe world composed of those rulers and artists from smaller, less culturally advanced city states, particularly those farther from the focal points of elitism in the central Valley of Mexico and among the Mixtec centers of the Valley of Oaxaca.

The native rulers and artists with the Conquest either became hispanicized as rapidly as possible so as to maintain their position in the emerging colonial state or turned their backs on the Spanish conquerors. In the long run, those rulers who turned to the Spaniards were more or less absorbed into the new patterns of colonial elitists, while in the long run those who turned their backs on the Spaniards sank lower and lower in the social and power scale of the colony to become not policy and decision makers at even the middle level but executors of the decisions and policies of the Spanish government and its allies, the Spanish-oriented native elitists.⁶ The same thing is true of the manuscript painters; some joined the Spaniards or native elites, and some turned their backs and were gradually left out of a pattern of dwindling patronage, sinking in social and even professional standing in the colony and thus becoming further and further removed from direct contact with Spanish culture. The artists who either by clinging to old ways or following patrons who did, in the course of time, became the fringe painters. We can call them folk artists in contrast with those painters who followed the path leading to the more Europeanizing levels of colonial manuscript painting.

Another pattern can be discerned. Some painters entered into the stream of Spanish-dominated elites and had as their patrons the Church or the State. Painters working for the clergy such as Fray Bernardino de Sahagún were members of an elite group of colonial painters independent of native patronage and even trained under Christian clerical stimulus.

Using a somewhat mechanical approach, one can say that the training of what we have called the elitist painters came from Spanish teaching based on copying from models set before the student. Fringe or folk artists learned the forms and some of the techniques of Europe by copying on their own and teaching themselves unaided by the Spaniards. Works of art used by both groups as models included what available European book illustrations, prints, paintings and in the case of artists being actively taught by Spanish intellectuals, the experiences of the Spaniards themselves in Spain before they immigrated in the New World.

For the folk artist to have learned such things in an autodidactic situation, however, requires the motivation or inspiration to learn or to teach themselves, and it further requires that the artist understand what he is attempting to learn if he is to be successful.

The degree to which he does not understand is reflected at least in part in the success of his endeavors. As understanding grows we tend to assume that proficiency grows with it, although this may be only part of what actually occurred. Understanding proceeds at differing rates for different parts of the new material our native artist is absorbing.

It has been suggested in the case of late Classic European or Early Christian art that the results of change are the reflection of the artist's aims; if the artist wishes to make a likeness he will, or if he wishes to make a more hieratic icon, he will. Such an assessment of the situation leaves out of consideration the degree and amount of skill at his command. Some artists as they turn their backs on an old style and turn to the new were not skilled and proficient in the style they are leaving and thus have a difficulty in learning the new. Some who were masters or studied under masters in the old style will have a greater ability to absorb the new style.

On the other hand, the case can be made for Mexico, and it should be at least mentioned here, that skill in the pre-Hispanic style may be of such a nature the use of clear, sharp, but unyielding line and unshaded forms with flat washes of color, for instance - that the change of a new style will be more difficult where it entails a looser and freer handling of line, color and chiaroscuro. The poor craftsman then, who cannot or who does not control his line and color with an almost computer-like regularity as required by pre-Hispanic courtly style, may be more at home in the less formal and more free handling of line called for by European art. The irony then is that perhaps the more highly skilled the artist is in the native courtly style, the less at home he would be in the new, Europeanizing style. Perhaps we can say that the more refined styles are, the more controlled are the conventions and even the more binding and restricting the training of the artist.

Even before the Spanish arrived at Montezuma's capital and before the Conquest of Mexico-Tenochtitlán Spain exerted its "influence" on the native artist by introducing him to new forms which would not fit into stock patterns of his pre-Hispanic world: horses, armor, guns, swords, ships, and flags, which being new early required a more detailed and observed vision than the conventional forms of the native artists repertoire. The artist was forced not only to see but to look at these new forms with a high degree of attention and forced to draw them from nature, not from his series of stock shapes and patterns. Later the construction of Renaissance building using new decorative forms - columns, capitals, bases, windows, door frames, and tiled floors - forced the painter by their very novelty to examine architectural details carefully and in painting of architecture to render them with a great deal of care.

The new materials - iron and bronze, shaped into useful tools in everyday use - were other new visual and tactile experiences for the native artist. The horse and European dress and armor were eagerly sought by the native elites especially as they were given greater prestige value by being forbidden to natives without special permission granted by the government. They constituted another quite conscious and exciting world of new visual forms for the elites but also for the ordinary native who could not avoid coming into contact with them.

Physical objects then conditioned the eye of the painter to look carefully at his visual surroundings outside of any teaching or learning or intellectual or religious stimulus.

Such a close observation of nature and of new objects was bound to lead to a drift from the world of conventional forms to a new world of observed objects in nature, to a new realism paralleling if not necessarily a part of the Renaissance painter's reality brought from Spain.

The fringe or folk artist was not being "force fed" by Spanish teachers. Thus one wonders not only how he absorbed the Spanish Renaissance Humanism but why. To say that Spanish art exerted an influence is a somewhat too mechanical and limited way of explaining a complex process. Influences are not automatically transferred from one person or group of artists to another, but as in the process of osmosis, there must be a difference of cultural pressure to bring about the flow from one style to another through a language and cultural barrier. This pressure will come from the different cultural backgrounds as well as from the different styles. Influences are accepted and change comes about by the will to change, and this will to change comes from the new spirit of the colonial period.

All members of native society were exposed in varying degrees to Christianity, this first and primary force for change. The Christian divinity, expressed in terms of God the Father who created man in his own image and God the Son, stands in stark contrast to the native deities embodied in images represented in painting by two-dimensional forms suggesting the god-impersonator in mask and costume more than a real being in human form.

Religious architecture too suggests the change in artistic form. The pre-Hispanic temple is the closet or receptacle of religious paraphernalia or the backdrop for religious rites. Called the "teocalli" or divine house there is no room in the pagan temple for the faithful in large numbers. It is a small shelter for only the image and the clergy, a backdrop to ritual actions taking place above the faithful gathered before it at the feet of its pyramid in a surrounding atrium. The temple is a reserved space. Christianity, on the other hand, invites the faithful into the great spacious convento church of the sixteenth century for the mass, for prayer, for confession - into the physical as well as the mystical body of the Church⁸. The new religious architecture taught to all who came into contact with it the importance of interior space as the container for religious activity where the sanctuary itself is only a reserved sub-space within the larger whole. The change then from two-dimensional representation of architecture and from architecture represented as exterior to three-dimensional architecture encompassing interior space follows wherever proselytizing Christianity built its conventos.

Franciscan stress upon the importance of nature as an expression of the divine in similar fashion was as widespread as Franciscan preaching and would surely have led to a new and more careful look at nature, a study of man's physical environment leading logically to the appearance of landscape as an object of contemplation and as a subject for the painter. Franciscan views of the natural world would be accessible not only to elite groups coming into direct contact with Franciscan intellectuals at the main Franciscan centers of learning but also everywhere Franciscans preached.⁹ The early sermons of the sons of St. Francis were delivered in Spanish and translated by bilingual natives. It was not long, however, before Franciscan proficiency in the native language

reached such a level that sermons were delivered by them directly in the native tongues to great masses of natives eager for conversion.

The day-to-day experiences, then, of most members of native society in all but the most tiny and remote villages was that the new world impinged upon their old one with a most astounding thoroughness and rapidity and that one of its most important thrusts was to bring about changes in ways of seeing the world and almost demanding new modes of recording it. However, these visual and religious experiences were not taking place in isolation. Still other experiences of a literary and philosophical nature were equally widespread.

The re-evaluation of man and his place in the world brought about by the very nature of the Christian God was reinforced by the importance given by the natives to man in his heroic role. We know, for instance, that the natives called Alvarado "Tonatiuh" or "Sun" because of his golden blond hair. Cortés towered in heroic fashion above the other conquistadors in the eyes of the natives. All the while the conquerors were reading and were influenced in their actions and behaviour by the "books of the brave", the romances of chivalry circulating widely in the colony.¹⁰ These romances of chivalry coming from the Middle Ages were prepared by Spanish Renaissance scholars and imported into the New World in new editions published by the printing presses so important an arm of the Renaissance. They stress the heroic man playing out his role in the face of spells and incantations which change the very face of nature, conjuring up cities which do not exist, creating magical mountains, and distorting nature itself.

Biography from the Classic past and compilations of the deeds of men closer to the sixteenth century were secular examples of the new emphasis upon man and his nature. Parallel to these secular examples were the lives of the saints functioning in a religious role, to be sure, but also suggesting reinforcement of secular biographies. These too circulated in the native world. We know for instance of a life of San Bernardino written by the Franciscan monk Fray Bernardino de Sahagún in Náhuatl, the main native tongue of the Valley of Mexico.

Spanish Renaissance Humanism then penetrated the native psyche through the new repertory of things to see and represent, through the new religion with its emphasis on the Man-God, through the physical and mystical body of the Church, and through Franciscan emphasis upon nature. These processes were more intense, of course, at the Franciscan centers of learning and in the Franciscan College of the Holy Cross at Tlatelolco but amazingly widespread at even points remote from the intellectual centers of the new religion and culture. Paralleling this religious dissemination of Humanism was a secular interest in man and his deeds of almost equally widespread force and impact. Renaissance Humanism then became a popular force in native society and least inevitably to a new Renaissance realism in even the "folk artist" far removed from the elitist painters of the capital.

NOTES

1. Silvia Garza Tarazona: "Análisis de la arquitectura representada en los códices mixtecos", Tesis en Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México, México. 1969? .
2. Donald Robertson: "Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools", New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1959 (Yale Historical Publications, History of Art, 12), Chapter 1, pp. 12-24.
3. Charles E. Dibble: "Códice Xolotl", México, 1951 (Publicaciones del Instituto de Historia, Ser. I, 22). Also plates 1 to 10 in Eugène Boban: "Documents pour servir à l'histoire du Mexique", Paris, E. Leroux, 1891.
4. Fernando de Alva Ixtlilxóchitl: "Historia chichimeca", México, 1892 (Obras históricas, 2) and Frances Gillmor, "Flute of the Smoking Mirror: a Portrait of Nezahualcoyotl, Poet - King", Albuquerque, New Mexico, 1949.
5. "Codex Xolotl", Map 8.
6. Charles Gibson: "Tlaxcala in the Sixteenth Century", New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1952.
7. Ignacio Marquina: "Arquitectura prehispánica". México, 1964 (Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia I).
8. George A. Kubler: "Mexican Architecture of the Sixteenth Century", 2 vols., New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1948.
9. Robert Ricard: "La Conquista espiritual de México", trans. Angel María Garibay K., México, Editorial Jus, 1947.
10. Irving A. Leonard: "Baroque Times in Old México", Ann Arbor, University of Michigan Press, 1959.

REGISTRO ARQUEOLOGICO Y EXPRESION ESTETICA: COSTA NORTE DEL ECUADOR

EMMA SANCHEZ MONTAÑES. UNIVERSIDAD DE MADRID. ESPAÑA

El principal objeto de este artículo es el de presentar una muestra de las manifestaciones artísticas de la Costa Norte del Ecuador, encuadradas dentro de su marco cultural, zona, creemos, bastante poco conocida tanto en su aspecto arqueológico como artístico. Al mismo tiempo tenemos presente que este trabajo tiene el carácter de comunicación de una investigación en proceso, cuyo principal objetivo será el de abordar el estudio de una cultura arqueológica desde la perspectiva de sus manifestaciones artísticas.

Haremos en primer lugar una breve descripción de la zona arqueológica objeto de nuestro estudio, mencionando los principales investigadores que se han ocupado de ella y haciendo una relación de las culturas que allí se desarrollaron, para pasar a continuación a tratar del tema objeto de nuestra investigación, las figuritas de cerámica, acompañadas de su descripción, su consideración como obras de arte y unas apreciaciones estilísticas de las mismas.

La zona geográfica a la cual hemos dedicado nuestra atención abarca un área comprendida entre el cabo Pasado, 0° 21' de latitud Sur y el río Guapi en Colombia, comprendiendo de este modo el norte de la provincia de Manabí y la costa de la provincia de Esmeraldas en Ecuador y la costa del departamento de Nariño en Colombia. Por el interior la zona queda limitada por las estribaciones de la cordillera andina. La unidad cultural de este área, que sobrepasa las actuales fronteras artificiales, queda patente incluso a la luz de simples reconocimientos arqueológicos (Saville 1910, 31).

Esta zona se conoce de modo deficiente desde un punto de vista arqueológico. Mencionemos los nombres de Saville (1907-10), Vernau y Rivet (1912-22), Max Uhle (1927), como los primeros estudiosos del área, los reconocimientos arqueológicos de Ferdon (1940-41), Corbett (1941), Ribadeneira (1941) y Margain (1960) y sobre todo los de Estrada (1957) Meggers (1966) y Cubillos (1955) quienes realizaron las principales investigaciones en la zona y a quienes debemos la clasificación en Fases Culturales, aunque sus conclusiones deberían ser revisadas y ampliadas por medio de concienzudas excavaciones estratigráficas.

Durante el período de Desarrollo Regional (500 a.c. - 500 d.c.) la zona estuvo densamente poblada. A este período pertenecen las Fases Culturales Jama-Coaque, en la provincia de Manabí, Tiaone en Esmeraldas y Tolita-Tumaco en Esmeraldas y Sur de Colombia.

Encontramos una población relativamente dispersa y asentada a la orilla del mar o en las riberas de los ríos con una alimentación basada en la pesca y recolección de moluscos complementada en el interior por algunos cultivos como la mandioca. El registro arqueológico comprende principalmente cerámica, no suficientemente estudiada aún, pero donde destacan entre las técnicas decorativas modelos incisos sobre engobe rojo, zonas rojas limitadas por incisión, bandas rojas paralelas sobre crema, pintura negativa, pintura postcocción roja, amarilla, verde, negra y blanca, rebordes alrededor de la cintura del vaso o debajo del cuello. En cuanto a las formas, jarros más o menos cilíndricos, cuencos poco profundos con patas bulbosas, mamiformes, cónicas, cilíndricas, y en lazo o huecas y sugiriendo un pájaro estilizado, cuencos redondos, carenados y compoterías.

Entre los objetos cerámicos podemos citar los apoya-nucas, torteros o volantes de huso, sellos planos y cilíndricos, pipas, pequeñas máscaras humanas estilizadas, ralladores de diversa factura, instrumentos musicales, silbatos zoomorfos o antropomorfos, flautas de Pan, vasos en miniatura, etc.

En cuanto al trabajo en metal destaca entre todos el sitio de La Tolita debido a la enorme cantidad de objetos encontrados y a la destreza manual de sus artífices. Desconocían la plata, pero trabajaron el cobre, el oro, y en ocasiones el plomo y el platino. Utilizaron la fusión, la aleación y el martillado. Entre la diversidad de objetos podemos citar anillos, narigueras, gran variedad de alfileres y botones con cabezas ornamentales, agujas, cascabeles, máscaras en miniatura, pendientes, cuentas y anzuelos de oro o cobre, hachas de cobre rectangular de gran tamaño.

Dentro del período de Integración (500 d.c. - 1500 d.c.) tenemos noticias solamente de la Fase Atacames (Meggers, 1966). Se ha descrito Atacames como una población de más de 3.000 casas dispuestas ordenadamente (Jerez, 1853). Se han registrado montículos artificiales y basureros poco profundos. Son típicos los enterramientos en urnas o en chimenea. Utilizaban el oro en forma de clavos que se incrustaban en los dientes o en la cara. Respecto al período anterior se señala un notable descenso en la decoración de la cerámica y en la variedad de formas. Cuencos de fondo plano y jarros de base anular. Predomina la ausencia de decoración. Entre los objetos de cerámica, grandes torteros planos con una proyección cónica central.

Sin embargo las figuritas de cerámica las que destacan por su abundancia y su calidad tanto técnica como artística.

Es al período de Desarrollo Regional a donde corresponden en mayor número así como en la elaboración más cuidada. Estrada (1957, 1962) nos clasifica estas figuritas atendiendo a la forma de los ojos (Meggers 1966, 99) en tipo Chone, para la cultura Jama-Coaque, tipo Tiaone para la cultura del mismo nombre, San Lorenzo y Tolita en la cultura Tolita-Tumaco y Atacames para la cultura Atacames dentro ya del período de Integración. Dentro de este gran área las figuritas presentan unos rasgos comunes

indudables y una similar riqueza de representación, por lo que procederemos a su descripción de un modo general.

El material en el que se ejecutan es la arcilla, de pasta beige o café claro con abundante desgrasante negro y brillante o de pasta rojiza de textura arenosa. Entre las técnicas de manufactura encontramos tanto el modelado a mano como el moldeado y la combinación de ambas técnicas, siendo precisamente el procedimiento de manufactura, como más adelante veremos, uno de los factores que van a determinar una serie de características distintas de orden estilístico. Las figuritas pueden ser huecas, macizas o en forma de placa.

En atención a la representación podemos dividir en principio las figuritas en tres grandes grupos, antropomorfas o representaciones de seres humanos, zoomorfas o claras representaciones de animales y antropozoomorfas o fantásticas, donde dudamos si estamos en presencia de un ser humano o animal o incluso encontramos representaciones de seres fantásticos como dragones o monstruos de apariencia felínica. Nos ocuparemos ahora exclusivamente de las figuritas antropomorfas, ya que son las más representativas y abundantes y las que poseen unas características típicas más claras a la hora de su clasificación. De las figuritas zoomorfas venimos ocupándonos en investigaciones al margen (Sánchez Montañés, 1972).

Las figuritas humanas, a pesar de su mayor o menor grado de estilización, tienden siempre a una representación naturalista donde es fácil reconocer a un ser humano. Los rasgos faciales y corporales se reproducen claramente y a veces con gran exactitud respecto al original. Este realismo en la representación se extiende hasta la ornamentación, donde es frecuente encontrar correspondencias exactas en la joyería auténtica en oro, cobre o piedras semipreciosas.

Encontramos representaciones de ambos sexos, e incluso figuritas de niños y de seres ancianos, enfermos o deformes. Se muestra con toda claridad la extendida práctica de la deformación craneal, fronto-occipital principalmente, y la costumbre de la perforación del pabellón auditivo o el alargamiento del lóbulo así como la perforación del tabique nasal, la escarificación y el tatuaje.

La posición más común es de pie, con los brazos estirados a lo largo del cuerpo, pero también es normal la posición sedente o arrodillada. Muchas veces las figuritas no se representan en solitario sino acompañadas de otras formando verdaderas escenas. Esto es frecuente en las piezas moldeadas sobre placas, comunes en la cultura Tolita-Tumaco y estudiadas algunas por Ferdon (1945), Lehmann (1951) y Morss (1952) que han atendido principalmente al tema de la pareja en actitud amorosa y a la figura tum-bada de espaldas y atada respectivamente. En las grandes figuras modeladas en hueco encontramos gran variedad de actitudes y representaciones. Es fácil ver escenas de oficios o de trabajos cotidianos, alfareros, tejedores, pescadores, remeros en sus barcas, madres acunando a sus hijos, guerreros en actitud amenazadora, grupos familiares, danzantes, músicos, etc.

Capítulo importante es la gran variedad y riqueza de ornamentación, variedad mucho mayor en las grandes figuras realizadas a mano. El vestido es por lo general simple, un taparrabos para los hombres y una falda corta o larga hasta los tobillos para las

figuras femeninas, dejando el pecho al descubierto. En ocasiones aparecen complicados atavíos, como ponchos, recargados faldellines, vestidos de plumas, pieles de animales, etc.

Los tocados destacan por su variedad y complicación. Las mujeres suelen llevar una especie de gorro liso que puede colgar por la espalda a modo de capa o un gorro de plumas. Los tocados masculinos pueden adoptar complicadas variantes adornadas de plumas, cabezas de animales, penachos de tipo diversos, máscaras zoomorfas, grandes tocados en forma de abanico.

En cuanto al adorno corporal, las figuritas nos muestran diferentes variedades de orejeras, grandes pendientes redondos, variedad de aros y anillos, dobles o en número indefinido, colgantes en forma de flecos, collares de cuentas redondas, ovaladas, de una o varias vueltas, pectorales, placas de diversas formas colgando sobre el pecho, brazaletes, ajorcas, bezotes, narigueras, etc. D'Harcourt (1942) ha estudiado con detalle el aspecto de la ornamentación de las figuritas de Esmeraldas.

Debemos preguntarnos ahora si es válido considerar las figuritas como verdaderas obras de arte y si podemos enfocar su estudio como si se trataran de manifestaciones artísticas de una cultura.

Ante todo tendríamos que revisar nuestro concepto de "arte" teniendo en cuenta que estamos enfrentándonos con una cultura primitiva o ágrafa en la cual las artes plásticas tienen una relación muy estrecha con el resto de la cultura y no es necesario buscar criterios de distinción entre "arte puro" y "arte decorativo" por ejemplo. Siguiendo a Herskovits (1969, 416), consideraremos como arte "todo embellecimiento de la vida cotidiana logrado con destreza y que tiene una forma que se puede describir". La forma y la función van estrechamente unidas y deben ser igualmente necesarias en la consideración de cualquier obra de arte.

Creemos, pues, que al entrar en la consideración de una obra de arte debemos tener en cuenta tres aspectos muy claros: el aspecto formal, "la forma", que implica en primer lugar el dominio de una técnica y un alto grado de perfección. Para Boas (1947, 35), la mayoría de los objetos de uso ordinario pueden considerarse como obras de arte debido a la excelencia y a la regularidad de la fabricación. Una vez alcanzada la perfección técnica, encontramos una forma más o menos establecida o fijada y una serie de elementos formales que comprenden todas las manifestaciones que pueden ser expresadas gráfica o plásticamente, como el ritmo, la simetría, el color, etc. (Herskovits, 1969, 435), que determinan el estilo, aunque éste también puede ser determinado por otras circunstancias (Boas, 1947, 907).

Un segundo aspecto a considerar es el aspecto estético, la "belleza" por medio de la cual el artista se dirige a la sensibilidad del espectador, subjetiva en cierto modo, ya que el artista la crea y el espectador la recrea, y objetiva, porque se encuentra en forma derivada en la obra de arte (Fernández 1954, 30). Tal vez sea difícil para nuestra mentalidad actual el poder apreciar la belleza en obras de arte de culturas ya desaparecidas, ya que nuestra mentalidad puede ser distinta a la de sus realizadores, y el grado de subjetividad que conlleva dificultad considerablemente un estudio científico objetivo.

El tercer aspecto sería entonces el significativo, o dicho de otra manera la "función"; dentro de este aspecto podríamos incluir la intención particular del artista, siempre condicionado por la cultura en la que ha sido educado, su consideración como un rasgo cultural más dentro de una cultura o su enorme importancia social, ya que existe una interrelación continua entre arte y sociedad. Dentro de una cultura primitiva el arte en este aspecto nos llevaría a considerar materias tales como la magia, la religión, etc. Sin embargo es muy difícil apreciar este aspecto funcional en las artes de una cultura arqueológica, ya que de ella sólo conocemos aspectos de su cultura material por lo que jugaremos con hipótesis sin fundamento.

Será pues por el lado del estilo por donde abordaremos el estudio de las figuritas, ya que es por el estilo por lo que se distingue el arte de un pueblo, de una época o de un individuo y su análisis puede llevarse a cabo sin referirse al significado o a la belleza.

Ya apuntamos anteriormente que la diferencia de técnica entre moldeado y modelado determina en principio tres grupos diferentes de figuritas.

Dentro de la técnica del modelado a mano podemos encontrar tanto los ejemplares más simples y sencillos como las concepciones más elaboradas y complicadas. Las sencillas figuritas realizadas a mano, son de construcción maciza y consiguen con la utilización de muy pocos elementos y especialmente con la ayuda del pastillaje, efectos de gran expresividad y realismo.

Las figuritas confeccionadas con la ayuda del molde se encuentran a centenares en la costa norte ecuatorial. Llegan a constituir una verdadera fabricación en "serie", repitiéndose constantemente los mismos tipos, las mismas representaciones, atuendos y ornamentaciones, con un rasgo común de estereotipación. A este grupo pertenecen las placas que ya hemos mencionado. Las características que presentan las alejan del modelo natural. Son constantes rasgos como la frontalidad, ya que se moldean sólo por su parte delantera y la espalda se termina toscamente, realizadas para ser vistas sólo de frente. Unida a esta especial frontalidad encontramos una especie de simetría, ya que las figuritas parecen desarrollarse siempre en torno a un eje central, así como una gran rigidez y una falta de movimiento, patente incluso en las figuritas que parecen representar una escena en acción. A estos rasgos acompaña una ausencia de expresión y de sentimiento en los rostros aunque el cuerpo pueda adoptar diversas actitudes. La ornamentaciones abundante y convencionalizada, repitiéndose continuamente los mismos vestidos y adornos con pocas variaciones.

Por el contrario, en las grandes figuras realizadas a mano o en combinación con el molde encontramos las más hermosas manifestaciones artísticas de la plástica ecuatoriana. En ellas encontramos una serie de características opuestas en cierto modo a las series de figuritas moldeadas. Es patente la ausencia de frontalidad y el movimiento; son verdaderas esculturas en bulto redondo donde se presta tanta atención al acabado por la parte frontal como por la espalda, rompiendo al mismo tiempo la simetría y la rigidez y apareciendo toda clase de posiciones de gran naturalismo y representaciones de figuras en plena acción. El realismo y la expresividad son también manifiestos; encontramos representaciones tan individualizadas que nos hacen pensar en verdaderos retratos. Es en este grupo de figuras donde aparecer las expresiones más naturalistas del erotismo de la costa ecuatoriana. Se representan también y con toda claridad sentimientos

tales como el dolor, el placer, la sonrisa, enriqueciéndose al mismo tiempo la complicación de la ornamentación, la inmensa variedad de tocados, adornos y atuendos riqueza decorativa, claro reflejo de la realidad.

Somos los primeros en constatar lo somero y superficial del estudio presentado aquí, pero el espacio y el tiempo no dan para más. De todas formas pensamos que nuestro principal interés, expuesto al comienzo, el presentar una muestra de las manifestaciones artísticas de la costa norte ecuatoriana, ha quedado en cierto modo cumplida.

BIBLIOGRAFIA

- Boas, Franz: 1947 "El Arte Primitivo". Fondo de Cultura Económica, México.
- Cubillos, J.C.: 1955 "Tumaco". Ministerio de Educación, Bogotá.
- Estrada, Emilio: 1957 "Prehistoria de Manabí". 'Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada', nº 4, Guayaquil.
- " " : 1962 "Arqueología de Manabí Central". 'Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada', nº 7, Guayaquil.
- Ferdon, Edwin N.J.: 1940-41 "Redonnaissance in Esmeraldas". 'El Palacio'. vol. XLVII, nº 12: 257-74 and XLVIII, nº 1 7-15, Santa Fé.
- " " : 1945 "Charasteristic figurines from Esmeraldas". 'El Palacio'. vol. LII: 221-45, Santa Fé.
- Ferdon, E.N. y John M. Corbett: 1941 "Depósitos arqueológicos de La Tolita". 'Boletín de la Academia Nacional de la Historia'. Vol. XXI, nº 57: 5-15, Quito.
- Fernández, Justino: 1954 "Coatlucue: Estética del Arte Indígena Antiguo". Centro de Estudios Filosóficos México.
- Harcourt, Raoul d': 1942 "Archéologie de la Province d'Esmeraldas (Equateur)". 'Journal de la Societé des Americanistes' n.s. XXXIV pp. 61-200. Paris.
- Herskovits, Melville J.: 1969 "El hombre y sus obras". Fondo de Cultura Económica, México.
- Jerez, Francisco de: 1853 "Verdadera Relación de la Conquista del Perú". Biblioteca de Autores Españoles. Historiadores Primitivos de Indias, Madrid.
- Lehmann, Henri: 1951 "Le personnage couché sur le dos: sujet commun dans l'archéologie du Mexique et de l'Equateur". 'XXIX Congreso Internacional de Americanistas', vol. 1, 291-98 Chicago.
- Margain, Carlos R.: 1960 "Informe sobre la expedición arqueológica a Esmeraldas, efectuada durante el mes de Agosto de 1945 y patrocinada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana". 'Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana', t. XII, nº 21 pp. 262-289, Quito.
- Meggers, Betty J.: 1966 "Ecuador" Col. Ancient Peoples and Places, Gen Ed. Glyn Daniel. Ed. Thames and Hudson, London.
- Mors, Noel: 1952 "Cradle infant figurines from Tennessee and Mexico". 'American Antiquity' XVIII-2: 164-66 Salt Lake City.
- Ribadeneira, Jorge A.: 1941 "Informe que... presenta al Ministerio de Relaciones Exteriores sobre sus investigaciones geológicas realizadas en la provincia de Esmeraldas y especialmente en la población prehistórica de La Tolita". 'Boletín de la Academia Nacional de la Historia' vol. XXI nº 57, pp. 16-27. Quito.

- Sánchez Montañes, Emma: 1972 "Introducción al estudio de la fauna de la costa de Esmeraldas a través de sus representaciones plásticas". 'Revista Española de Antropología Americana' vol. 7 (2) Madrid.
- Saville, M.H.: 1907-1910 "The Antiquities of Manabí". 2 vol. Published by the Heye Museum New York.
- Uhle, Max: 1927a "Las Antiguas civilizaciones esmeraldeñas". 'Anales de la Universidad Central', vol. XXXVIII Quito.
- " " : 1927b "Estudios esmeraldeños". 'Anales de la Universidad Central' vol. XXXIX, nº 262. Quito.
- Vernau, René y Paul Rivet: 1912-1922 "Ethnographie ancienne de l'Equateur" 2 vol. Paris.

ARQUITECTURA Y DECORACION POPULARES EN BALEARES

SANTIAGO SEBASTIAN. UNIVERSIDAD DE BARCELONA. ESPAÑA

Esta reunión, en 1973, me parece el momento indicado, aunque sea tardío, para incorporar a la Historia del Arte Español una parte considerable del patrimonio artístico de Baleares que hasta ahora no fué considerado; y no me refiero a buena parte del tesoro artístico de Mallorca, casi desconocido, sino fundamentalmente al de las islas de Ibiza y Menorca. La arquitectura popular ibicenca ha pasado desapercibida a los historiadores del arte, guiados fundamentalmente por los elementos pasajeros de la estilística; ellos no vieron el mensaje de esta arquitectura, con el espacio y el volumen logrados felizmente, aunque sea en un estado de pureza primitiva. En Menorca se desarrolló un singular tipo de decoración planiforme que merece ser destacado por las semejanzas que presenta con otras decoraciones populares de lugares bien distantes, según veremos.

La génesis de la arquitectura popular ibicenca en cuanto se refiere al sentido de la superficie se halla en las muestras monumentales de sus fortificaciones: esos muros lisos y ascéticos, sobrios y nobles, de las iglesias rurales de Ibiza, parece que fueron inspirados por la ruda arquitectura militar, que despliega enormes superficies desnudas; este sentido de las superficies fué la mejor garantía para los volúmenes puros y rotundos de la arquitectura militar, tanto eclesiástica como doméstica.

Las muestras más antiguas que nos han llegado son de los siglos XV y XVI, tales son las iglesias de San Antonio, San Jorge y Santa Eulalia, serie que sería completada en el siglo XVIII con diez ejemplares más siguiendo unas mismas tradiciones arquitectónicas. Estas sencillas estructuras son del mismo orden constructivo que las casas, pero se diferencian en los alzados, subrayados con torres, espadañas y formas cupulares; con frecuencia alguna capilla toma formas volumétricas. Elemento importante es el atrio, situado a los pies de la iglesia, ya siguiendo la planta del templo o colocándole lateralmente formando una L.

Merecen destacarse las iglesias de Santa Eulalia y San Jorge. La primera por su sabia volumetría, sobre un altozano; las cúpulas en los volumétricos cubos obran a manera de auténticas "maclas" en el sentido expresado por Chueca Goitia, y su conjunto nos

evoca las mezquitas norteafricanas de Djerba, tanto por las cúpulas como por la torre, así que la fraternidad estética de estos monumentos mediterráneos no puede ser más afín. Lo que da más personalidad a San Jorge es la armonía de sus volúmenes con la gradación entre el atrio y el cuerpo de la iglesia, éste en forma de talud. La pesadez de sus volúmenes queda aligerada por el arco triunfal de ingreso al atrio y las almenas que rompen la rotundidad de aquéllos.

La vivienda rural en Ibiza suele tener una planta rectangular y está formada por diferentes compartimentos para la familia y los usos agrícolas; los dormitorios y la cocina se disponen en forma de L, acogiendo en el espacio de estos dos brazos perpendiculares la sala, que es la dependencia principal de la casa, orientada casi siempre hacia el sur y que unas veces está abierta por lo que se la conoce con el nombre de "porxo", mientras que cuando está cerrada suele tener ante la puerta un cobertizo. Los muros de las casas suelen ser muy gruesos, de casi un metro, espesor determinado por el sistema constructivo, ya que consta de una doble pared que deja un espacio intermedio para rellenarlo de cascotes y argamasa. Las paredes suelen tener forma de talud con aristas horizontales redondeadas. La cubierta suele ser plana como en casi todo el Mediterráneo, y el único detalle decorativo son las chimeneas, de gran sencillez; tanto interior como exteriormente están blanqueadas de cal, así que salpican con sus manchas de blanco el paisaje verde de la tierra ibicenca.

Pero hay en Ibiza algo más importante, que ha sido destacado sagazmente por Sert: tal es la persistente unidad de escala. "Ningún período determinado consiguió desarrollar en la isla estilo particular alguno, sino que los edificios figuran al margen del tiempo y repiten un mismo tipo a través de los siglos. Una alquería no es más que un racimo de habitaciones que crecen con entera libertad en un paraje dado y que viene, en parte, determinada por las condiciones topográficas. Un muro que separa una propiedad de otra no es sino la prolongación de la alquería que la arraiga a la tierra. Las masadas aparecen uniformemente esparcidas sobre las ondulantes colinas y las distancias que las separan son función de las tierras que cultiva cada familia"¹. Dentro del área urbana debe recordarse el popular barrio de La Peña, a espaldas de las murallas de la capital, junto a la misma playa, cuyas casas responden a las características observadas en el medio rural, pero con la nota dominante de los balcones y de los desniveles callejeros que dan singular encanto a este complejo urbano. Este aspecto y características no son únicos de Ibiza, sino propios de la cuenca mediterránea, y en una forma u otra los vemos en Mojácar (Andalucía), en las Cícladas (Grecia) o en Hamadán (Marruecos)². Queda por tratar el aspecto que concierne a la trascendencia de este tipo de arquitectura, que fué descubierta por arquitectos de vanguardia franceses y alemanes del primer tercio del siglo XX. Así, Ibiza, en lo que va de siglo ha sido y es una lección permanente de medida, de buenas maneras y de buen gusto, como ha subrayado el español Sert. Este se pregunta si la creación del armonioso medio ambiente ibicenco se debió a la escasez de materiales y medios o a una lenta evolución que permitió establecer una escala de valores independientes de las modas pasajeras.

Por lo que a Menorca se refiere merece consideración especial la decoración popular de aquella isla durante los siglos XVII XVIII. Se trata de una curiosa variante estilística de tipo mudéjar que tiende al "horror vacui", pero los elementos decorativos están tratados con técnica planiforme, igual que los han ejecutado los artistas populares de diferentes culturas, así que no se trata de influencias extrañas. Esta escuela local

dejó conjuntos muy ricos que han pasado desapercibidos a los historiadores; ellos nos traen el recuerdo de muestras coetáneas realizadas por artesanos virreinales en diferentes lugares de Hispanoamérica, semejantes a otras creaciones del arte copto o del bizantino. Desconocemos por el momento los nombres de estos artesanos, y su primera obra parece haber sido el convento de San Francisco, en Alayor, en el que destaca su claustro, llamado "La Luna", hoy lamentablemente transformado, pero en el que aprendíamos una serie de flores estilizadas, motivos cruciformes, trozos de soportes y elementos simbólicos, todos ejecutados con esa técnica planiforme; en el interior de la iglesia hay dos jarrones en bajorrelieve que nos evocan otros semejantes vistos por el autor en templos del Alto Perú. La fachada más monumental es la de la iglesia del Rosario, en Ciudadela, con sus tres vanos bajo enorme alfiz, destacando la portada central por su rico repertorio de motivos de diseño reticulado o de forma melcochada y cubierto con rosas o perlas.

Hasta un edificio civil fué encomendado a este equipo de artesanos locales: es la Casa Saura, en Ciudadela, que llama poderosamente la atención por sus rudas decoraciones balcones de buena forja de hierro y el "porxo" de arcos polilobulados. La fachada se ejecutó en 1697 pero la escalera se hizo en 1719. Del siglo XVIII parece ser la Capilla de las Animas, en la catedral de Ciudadela, con sus columnas arcaizantes revestidas de los motivos ya mencionados. La Capilla de la Purísima (1745-52), en San Francisco de Mahón, es el conjunto más impresionante por su forma octogonal y amplitud espacial. De la misma época, aunque menos monumental, es la interesante cabecera del santuario de la Virgen de Gracia, en Mahón, del mismo estilo en el crucero y el camarín octogonal. Aquí se encuentran no sólo los soportes más interesantes, magníficamente conservados. Bien merece una revaloración esta escuela autóctona que por pura coincidencia técnica y grado cultural presenta soluciones dignas de ser meditadas por los que se interesan por la evolución de las formas artísticas.

Este caso de la decoración planiforme en Menorca es muy interesante pues parece resolver la discusión que existe entre los historiadores hispanoamericanos acerca del carácter del llamado "arte mestizo". No hay tal arte y lo étnico queda desvinculado de una determinada forma artística; se trata simplemente de una constante en la forma de concebir el relieve, de tipo bidimensional, que se da en las culturas populares, ya sea en la cuenca mediterránea ya en las altiplanicies de los Andes.

NOTAS

1. J. L. Sert: "Ibiza fuerte y luminosa". Barcelona 1967.

2. J. Zornoza: "Arquitectura popular ibicenca". 'Revista Balear' nº 20-21, Palma 1970. El estudio más completo, muy ilustrado, acaba de publicarse. S. Sebastian: "El patrimonio artístico de Ibiza", Palma 1973.

SECCION 2 SECTION 2

PRESIDENTE LOUIS GRODECKI
PRESIDENT

VICEPRESIDENTE JUAN AINAUD DE LASARTE
VICE-PRESIDENT

La Edad Media

- 2.1. Las supervivencias del mundo antiguo, bizantino y bárbaro.
- 2.2. El arte románico
- 2.3. La pintura gótica y sus prolongaciones en el siglo XVI.
- 2.4. El gótico mediterráneo

Le Moyen Age

- 2.1. Les survivances du monde antique, byzantin et barbare.
- 2.2. L'art roman
- 2.3. La peinture gothique et ses prolongements au XVI^e siècle.
- 2.4. Le gothique méditerranéen

The Middle Ages

- 2.1. Survivals of the Ancient World: Byzantine and barbaric.
- 2.2. Romanesque Art
- 2.3. Gothic painting and its continuation into the XVIth Century
- 2.4. Gothic Mediterranean.

THE ROMANESQUE FRESCOES OF BAGÜES (ZARAGOZA), THEIR DEPICTIONS FOR GENESIS AND AFFILIATED WORKS

BETTY AL-HAMDANI. UNIVERSITY OF PUGET SOUND. U.S.A.

Discovered in recent years, a vast Romanesque fresco cycle was stripped from the walls of the parish church at Bagüés and installed in the new museum of Jaca Cathedral by 1971. It preserves a long sequence of Biblical themes of a type and of completeness hitherto unknown in the medieval painting of Spain that has come down to us, in good condition. Its subjects were aligned as continuous narrative in four horizontal zones on both lateral walls of the nave, with a Creation cycle from Adam through Noah at the top, and a comprehensive Christological sequence in the lower three tiers. In the semi-dome of the apse was placed Christ of the Ascension, and in the zone below it, the line of standing Apostles who belong to the theme. Below this, in the bottom narrative zone above a decorative area, was set a triple Crucifixion scene with the thieves. From the left (North) lateral wall episodes of the Passion overflow into the apse, forming a continuum with the story of the cross, and on the right of this focal point, events surrounding the Resurrection and aftermath are represented, once occupying the sanctuary wall here and continuing onto the right wall adjacent. The underlying theme of the iconographical scheme as a whole is the Redemption, as most obviously suggested by the paralleling of the story of the Fall with the account of the Savior's life from the Gospels.

In this series from Genesis events about Adam and Eve are recounted in detail, while subsequent episodes are limited to a brief account of Abel and Cain and Noah's ark. This selection corresponds to that in the great fresco program of S. Savin (Poitou) and one closely related to it at Chateau-Gontier. Stylistically, Bagüés' painting is connected with the crypt frescoes in S. Savin. These may be ascribed to the years following the French work, i.e., to the first half of the twelfth century.

These depictions in Bagüés and S. Savin are iconographically related to those of Adam and Eve in the miniature of the Carolingian Bibles of the School of Tours. The concluding episodes of this story have been lost in the Zaragoza frescoes, but are partially preserved in the Poitouvin sequence as the Expulsion and Adam and Eve at Work. They were the final scenes in the Touronian illuminations, likewise.

These Bibles are known to have derived this iconography from an Early Christian miniature cycle closely related to the famous Cotton Genesis. For the Old Testament pictures in Bagüés and this part of the cycle in S. Savin, the same affiliation to the Early Christian work is quite evident. The depictions that follow Bagüés and S. Savin, of Abel and Cain through Noah, were also based on the same early model. It accounted for all of the Old Testament narrative scenes in the Spanish Church, but S. Savin's sequence went on to include the stories of Joseph, Abraham and Moses, for which its planners drew upon other pictorial sources.

A series of depictions for Genesis like Bagüés, from Adam through Noah but with an extra episode about Abraham was described in a Carolingian poem by Alcuin. Possibly it could have been composed at S. Martin's of Tours, where Alcuin retired. It might have referred to a local monument, which could have existed two generations later when two of the Bibles of Tours were illuminated. Its inclusion of Abel, Cain and Noah scenes, beyond just the story of Adam and Eve, suggests it as a model to which the fresco painters of Bagüés and S. Savin may have conformed. It would have been affiliated iconographically with the Cotton Genesis family.

ICONOGRAFIA Y HERALDICA DE SANCHI DE MALLORCA, REINA DE NAPOLES (1309-1345)

GABRIEL ALOMAR. MADRID. ESPAÑA

La iconografía de la reina Sancha, lo mismo que su heráldica particular presenta, como veremos, en algunos casos, un interés metaestético en relación con las discusiones ideológicas y con la problemática social de su tiempo.

ICONOGRAFIA

Conozco, y me propongo describir seis representaciones iconográficas de nuestra reina: una escultura; una pintura al fresco; una pintura al temple sobre lienzo sin preparar (sarga); una pintura sobre tabla y dos miniaturas sobre pergamino, una francesa y una napolitana.

Así como los retratos de su marido Roberto que casi siempre la acompaña, resultan de inconfundible identificación, debido a su fisonomía peculiar, los de Sancha son los de una mujer corriente, de rostro ovalado, que debió ser muy bella. Hay que tener en cuenta que todos estos retratos fueron pintados cuando rayaba en la cincuentena; y que en muchos de ellos (los mejores y más representativos, precisamente) el tocado monjil que era la moda de la época, nos deja ver apenas el óvalo del rostro.

Describiré estos seis retratos siguiendo un orden cronológico aproximado.

A) EN LA TABLA DE SAN LUIS DE TOLOSA, EN AIX-EN-PROVENCE

Se trata de una pintura que se conserva actualmente en el Museo Granet de dicha ciudad (Fig. 3). La tradición erudita local, afirmaba que la figura había sido una donación de Sancha al Convento de Santa Clara de Aix-en Provence, en 1340 (B. Guillibert: "Deux statuettes polychromes de Saint Louis de Provence, évêque de Toulouse, et de Ste. Consorée". 'Bulletin Archéologique', 1902, pág. 84). Pero esta noticia, no tiene base documental; y existe otra posibilidad, la de que proceda de la iglesia que los reyes de Nápoles construyeron en Marsella, entre 1326 y 1331, dedicada a San Luis.

Por un documento que cita Romolo Caggese, sabemos que el 15 de Junio de este último año, la reina Sancha, envió como donativo a dicha nueva iglesia cierto número de objetos sagrados, entre los cuales pudiera figurar una pequeña tabla como ésta.

En su famosa carta a Marcantonio Michiel, el historiador Pietro Summonte, hablaba del Giotto y del Monasterio de Santa Chiara de Nápoles; y decía: "dentro questo monasterio son piu e diversi quadri seu tavole piccole di immagini di Santi, che foro della regina Sancia". La tabla no es de Giotto, pero a Summonte se lo había podido parecer. Y es también posible, que en los siglos siguientes hubiera sido regalada por las clarisas de Nápoles a algún convento hermano de Provenza.

Como otras pinturas de las que ya he tenido ocasión de hablar, esta tabla, constituye una contrajugada "pauperística" a la de Roberto y Juan XXII con la de Simone Martini; los ornamentos del Santo Obispo, respondiendo a lo que había sido en la realidad, son marcadamente austeros y de escaso vuelo, dejando bien a la vista el tosco sayal franciscano que lleva debajo. Y no hay ángeles que sostengan la corona real sobre su mitra. De esto se deduce, que el encargo de esta tabla, no debió ser de Roberto sino de Sancha.

La tabla puede atribuirse, siguiendo a Bologna, al Maestro di Giovanni Barrile, de quien he hablado ya. Es con toda seguridad obra de un seguidor directo de Giotto en su etapa napolitana y de su discípulo Maso, cuya presencia en Nápoles, a pesar de no haber podido ser documentada, puede considerarse como segura.

A los pies del Santo, se ven representados el Rey y la Reina en la acostumbrada actitud de orantes.

B) EN LA "SARGA" DE LA SANTA CRUZ

He hablado ya de la serie de cuatro pinturas sobre lienzo sin preparar, de extraordinario interés en relación con el hábito de los espirituales, que proceden muy probablemente del Convento de Santa Croce di Palazzo fundado por Sancha en 1338.

En una de ellas, la que representa precisamente la Crucifixión, al pie de la Cruz, se hallan las figuras de los regios esposos, que pueden considerarse, por analogía con los otros suyos, como verdaderos retratos.

Hemos visto ya que con la base de estas cuatro sargas, que tan relacionadas se hallan con el expresionismo hispánico, F. Bologna, ha hecho renacer la personalidad de un insigne pintor de la Corte napolitana (tal vez pudiera ser el Pietro Orimina repetidamente citado como pintor en los documentos). La fecha de estas sargas (y del retrato de Sancha, por lo mismo) tiene que ser anterior a 1336.

La Reina, presenta un relativo parecido fisonómico con el del fresco del Refectorio de Santa Chiara. Lleva la misma toca, pero transparente, dejando ver el peinado que le cubre casi totalmente las orejas. Y encima, la corona de flores de lis. Viste manto casi blanco, de una tela rica pero no ostentosa con vueltas blancas en el agujero por el que pasaba la cabeza. Del manto marfileño, salen la manga del antebrazo de color rojo vivo. El regio esposo, viste las mismas telas y los mismos colores, con la sola diferencia de la estola y del zapato de piel negra trenzada que el pintor deja ver en primer término en busca de otro contraste, además del color rojo (Fig. 4).

En estas figuras relativamente pequeñas (la altura de las figuras no pasa de 45 cms.) demuestra una rara habilidad. La pintura sobre sarga, es poco agradecida, y el detalle de estas figuras resulta admirable.

C) EN EL FRESCO GIOTTESCO DEL REFECTORIO DE SANTA CHIARA

Como retrato no convencional de Sancha, el que la presenta arrodillada en primer término al pie del Cristo bendicente que preside este soberbio fresco, es seguramente el más interesante.

Este fresco, del que ya he hablado, ha sido objeto de muchas controversias entre los críticos de arte, habiendo sido atribuido en tiempos al propio Giotto, más que nada, por el parecido de la figura central con la de San Pedro en el Político Stefaneschi de la Pinacoteca Vaticana.

La gran composición tiene por tema al Redentor sentado en un trono, con seis santos y cuatro personajes de la Casa de Anjou (Roberto y Carlos de Calabria, su hijo difunto, a la derecha de Cristo. Sancha y Juana, hija de Carlos y futura reina, a la izquierda).

Ferdinando Bologna, con argumentos correctos aunque excesivamente subjetivos para que se puedan considerar como definitivos, lo atribuye a Lello de Orvieto.

El hecho de que Andrés de Hungría, marido de Juana, no figure en el fresco, figurando en cambio el Duque Carlos de Calabria hace que la pintura tenga una significación política en relación con la sucesión al trono, tema al que ya me he referido: Juana será reina por ella misma, no reina consorte como esposa de Andrés de Hungría.

El fresco tuvo que ser ejecutado después del matrimonio de Juana, que se celebró en septiembre de 1333; y por supuesto, antes de la muerte de Roberto, en 1343. Su autor, Lello de Orvieto o quien fuera, habría podido asimilar por estas fechas la enseñanza personal de Giotto en Nápoles (1328-34) que tan reflejada queda en la pintura.

Pasemos al retrato de Sancha, que hace "pendant" con el de Roberto. Arrodillada con las manos juntas en actitud orante, a los pies del Redentor, viste manto real que adornan sus propios emblemas heráldicos y su cara queda enmarcada por una toca blanca ciñendo una alta corona de flores de lis.

Su fisonomía se aprecia perfectamente, y concuerda sensiblemente con la que representan otros retratos, menos elocuentes (Fig. 2).

D) EN LA BIBLIA MINIADA DE NICOLAS DE ALIFE

En la biblioteca del Seminario de Malinas, en Bélgica, se conserva un hermosísimo códice, una biblia profusamente ilustrada con la firma explícita del autor de sus miniaturas: "quam illuminavit de pincello Xristoforus de Orimina de Neapoli".

Esta Biblia fué encargada por un célebre jurista de la corte de Roberto y Sancha, notario de la Cancillería del Reino desde el año 1332 hasta el 1352 (que fue el de su muerte) llamado Niccolo d' Alunno d' Alife gran amigo de Petrarca y que formaba parte del grupo

de intelectuales consejeros -del "brain trust" dirían los americanos de hoy- que rodeaban a Roberto y Sancha.

La devoción de Nicolás de Alife no ya solamente a Roberto, sino a todos los Anjou de Nápoles, ha quedado brillantemente perpetuada en una de las páginas, la mas hermosa, de este Códice; página en la cual se representan en tres "pisos" los tres reyes de la dinastía napolitana con sus respectivas esposas, rodeados, no tan sólo de los príncipes de la familia, sino también de una multitud de personajes conspicuos en cada uno de los tres reinados. Casi cuarenta figuras más o menos identificadas o identificables, figuran en esta página de vivos colores con cierto aspecto de tapiz.

Las tres regias parejas, Carlos I y Beatriz de Provenza; Carlos II y María de Hungría; Roberto y Sancha de Mallorca, se hallan sentados en tres tronos, tan amplios que más parecen bancos, cubiertos de ricas telas ornamentales con la heráldica respectiva.

En esta miniatura, como en las restantes del código, demuestra el autor una indudable influencia de Giotto, más que del propio Giotto, de su discípulo Maso; y no se observa concesión alguna - cosa rara en aquellos años - al arte de Simone Martini y de los sieneses.

Esta magnífica obra de arte, debió ser realizada unos años antes de la muerte de Roberto, hacia 1340.

Así pues, la figura de Sancha, contrariamente a las de las otras reinas, debe ser considerada como un retrato, con las limitaciones impuestas por el tamaño. La inequívoca fisonomía de Roberto nos lo demuestra. Esto no impide que Cristóforo Orimina - como los retratistas femeninos de todos los tiempos - no haya procurado rejuvenecer y favorecer a nuestra Reina, que por aquellos años debía frisar los 55 y obsesionada con la defensa de sus pobres y de sus "espirituales", no debía preocuparse mucho por su propia belleza (fig. 6).

A los pies de Sancha, se hallan arrodilladas dos pequeñas figuras a las cuales unas letras en el piso superior identifican como "ducisse Calabrie", las dos hijas del fallecido hijastro de Sancha, Carlos, duque de Calabria. Sancha, que lleva en la mano izquierda un libro, con la derecha acaricia la cabeza de la mayor de ellas, la que dentro de muy pocos años ceñirá la corona de Nápoles y de Jerusalén con el nombre de Juana I; y será un día esposa de Jaime IV rey titular de Mallorca.

Las representaciones iconográficas de Sancha que acabo de describir han sido ejecutadas en vida de su marido. Las dos últimas, a las que voy a referirme ahora, han sido ejecutadas siendo ya viuda. Y se hallan las dos en relación con la memoria funeraria de Roberto.

E) EN EL SEPULCRO MONUMENTAL DE ROBERTO, EN SANTA CHIARA

Este sepulcro, obra de los hermanos Pacio y Giovanni Bertini se halla, como si fuera un gran retablo, detrás del altar Mayor de Santa Chiara.

La reina Sancha, como varios otros reyes y príncipes familiares de Roberto, se halla



Fig. 1. Hermanos Pacio y Giovanni da Firenze: la reina Sancha en el sepulcro monumental de Roberto, su esposo, en Santa Chiara.- Fig. 2. Retrato de Sancha en el gran fresco del refectorio de Santa Chiara (Ferdinando Bologna lo atribuye a Lello da Orvieto).- Fig. 3. "Maestro di Giovanni Barrile" (?); San Luis de Tolosa con Roberto y Sancha. Una de las tablas que se conservan en el Museo de Aix-en-Provence de un políptico napolitano.- Fig. 4. Roberto y Sancha en una de las sargas franciscanas. El autor pudiera haber sido el documentado Pietro Orimina del cual no se conservan obras ciertas.

representada en altorrelieve, de cuerpo entero sentada en un trono que no resulta visible. Su posición es frontal pero presenta un ligero movimiento sumamente elegante y gracioso en toda la figura. Viste manto que se cierra con un gran broche con decorado con una flor de lis. Otra flor de lis remata el cetro que sostiene la mano diestra, mientras en la izquierda sostiene el solito globo. El fondo plano del nicho que la cobija, lleva sus propios emblemas, propias armas, las lises y las barras.

El sepulcro se empezó a labrar en 1343, inmediatamente después de la muerte del monarca y se terminó en 1345 el anterior al de la muerte de Sancha. Es decir en unos años en que la Reina Viuda, retirada ya en el monasterio de Santa Croce di Palazzo, es probable que no tuviera en el mismo ninguna intervención. Su efigie en el mismo debe ser considerada como totalmente convencional y simbólica cosa que el aspecto de niña que presenta, cuando ella tendría en realidad unos sesenta años bastaría para demostrar (Fig. 1).

El ánimo de Sancha, entregada en los últimos años a su "espiritualismo" (y a su sincera espiritualidad) y también al amor a la pobreza no la inclinaba en modo alguno a levantar monumentos a las glorias terrenas.

F) EN LA MINIATURA DE LA "COMPLAINTÉ PROVENCALE POUR LA MORT DU ROI ROBERT"

El último retrato de Sancha, no es ya napolitano; pero ha sido ejecutado en tierras suyas, más cercanas que las de Campania a las de su nacimiento y de su niñez, en el Condado de Provenza.

Las pocas páginas de un código coetáneo -1343 es la fecha "post quem" que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, se hallan encabezadas por una miniatura, la única del manuscrito. De los bellos versos que la acompañan, en un provenzal muy próximo ya al catalán de su tiempo, ya he tenido ocasión de hablar anteriormente.

La miniatura forma un rectángulo apaisado en el cual se representa a Roberto con hábito franciscano en su lecho de muerte, algo incorporado, colocando la corona en las sienes -y ésta es la sorprendente particularidad- no en la cabeza de su nieta y sucesora Juana, sino en la de un joven que no puede ser más que Andrés de Hungría, su esposo.

Al otro lado del lecho y en primer lugar, la reina Sancha; y detrás, tres personajes, uno de ellos tonsurado. De ser cuatro en lugar de tres, pensaríamos en los que formaban el Consejo de Regencia que había designado testamentariamente y que como ya hemos dicho, se hallaba presidido por Sancha, e integrado por su Vice Canciller Felipe, obispo de Cavaillon, el senescal de Provenza Filippo di Sanguinetto, el almirante Goffredo di Marzano y un personaje oscuro llamado Carlo Artus, familiar suyo, que muy probablemente fuera su hijo natural (Fig. 5).

HERALDICA

Del mismo modo que su iconografía, la heráldica de Sancha de Mallorca, reina de Nápoles, o mejor dicho de "Jerusalén y de Sicilia" presenta un interés especial y viene en nuestra ayuda, en algún momento, al hacer el estudio de su personalidad en relación al ambiente que la rodeaba.

Hay que empezar por observar que la heráldica, no es una ciencia exacta. Tiene unas reglas que en la Edad Media no fueron nunca escritas (que yo sepa) y con frecuencia violadas. Lo importante es el emblema en sí: las barras, las fajas, la flor de lis, la rosa etc... Estos emblemas, no tan sólo se colocaban sobre esta arma defensiva de brazo que es el "escudo", sino en la seda o paño de las vestiduras, de los caballeros, en las gualdrapas de los caballos, en la lona de las tiendas de campaña, etc... No se trataba de un puro adorno, o exhibición de vanidad, sino un distintivo útil o de un signo de propiedad.

Por esta razón, la heráldica no ha muerto con el paso de los siglos ¿no son acaso emblemas heráldicos actuales los "chevrons" de los automóviles Citroen, el león de la películas Metro-Goldwin o la hoz y el martillo de los partidos comunistas? .

Una norma heráldica medieval era la de que los escudos de las damas no tenían la forma del escudo-arma (lo cual sería impropio) sino, convencionalmente, la forma de un rombo o "losange", o simplemente de un cuadrado puesto de punta; esto no pasaba de ser una norma que muchas veces dejaba de observarse. A veces, pasaba lo contrario y el cumplimiento estricto de la norma, manifestaba una presencia y con esta presencia una actitud.

Las ramas colaterales de las familias feudales, solían distinguirse, no obligatoriamente, de la troncal con una "brisura" (galicismo derivado de "brisure", rotura).

Así por ejemplo, los reyes capetos de Francia tenían como emblema la flor de lis de oro en campo de azul ("azur"). El número de flores de lis era lo de menos. A partir de los descendientes de Carlos de Valois (que no fue rey, pero sí padre y tronco de reyes, los Valois) los lises solían ser tres (y esto se hizo regla en los Borbones).

Las ramas colaterales de los Capetos, se distinguían con cierta brisura especial colocada sobre los lises; un rastrillo rojo de gules, en la parte alta (o "jefe" del escudo) para los Anjou, una banda igualmente de gules para los Evreux; etc...

El emblema de la Casa de Aragón, fueron las barras de gules en campo de oro, normalmente en número de cuatro.

La Casa de las Mallorcas, no introdujo brisura alguna en su emblema personal dinástico en sus primeros tiempos. Jaime II de Mallorca lo mismo que Sancho, utilizaron siempre las cuatro barras.

El rey Sancho, concedió escudo propio al Reino estricto de Mallorca (es decir, al pueblo y territorio de la Isla de Mallorca) mediante un documento que se conserva, en el cual sobre sus propias barras familiares, se colocaba un "jefe" con el castillo de la Almudaina en campo morado ("in lívido"). Y algo similar debió hacer para los "reinos de Menorca y de Ibiza".

Pero sin que probablemente mediara documento de ninguna clase, porque no era necesario. Jaime III, en una fecha que podemos situar hacia el año 1335, introdujo por costumbre la brisura en sus propias armas, usando tres barras en lugar de cuatro. La fecha citada, nos la dan los siguientes hechos.

Se conserva un sello de Jaime III, fabricado seguramente al iniciar su reinado en el año 1328, en el que figuran todavía las cuatro barras. En el "Código de Privilegios del Reino de Mallorca" miniado unos pocos años después, hay escudos de cuatro y hay escudos de tres. Con posterioridad a esta fecha prácticamente todos los escudos que se conservan de príncipes de la Casa de Mallorca, incluyendo como veremos los de Sancha, tienen siempre tres barras con la excepción del fondo sobre el cual se halla la estatua de los hermanos Pacio y Juan Florencia, en el cual sólo hay dos; pero en este caso la excepción se halla justificada por razones de equilibrio estético y de falta de espacio.

En los territorios continentales del Reino, la norma de utilizar tres barras en lugar de cuatro, se introduce más tempranamente que en las islas. Esto viene demostrado por los documentos de los archivos de Montpellier (V. Archives de la Ville de Montpellier, "Inventaires et documents" por Castets et Berthelè, Vol. I, 1899) en los cuales un armario con los fondos correspondientes llevaban el emblema de "les trois pals des rois de Majorque".

El historiador rosellonés Pierre Ponsich, escribe por su parte: "Il ressort, en effet des observations que nous avons pu faire tant sur divers monuments que sur les sceaux et les manuscrits du temps, que les rois de Majorque, cadets de la Maison de Barcelonne-Aragon, avaient adopté pour armoiries - en manière de brisure - trois pals en lieu de quatre, et pour le même motif".

(A lo largo del siglo XV hasta Fernando el Católico los "Jurados de la Ciudad y Reino" siguen usando las tres barras en Mallorca, según puede verse en el banco de los mismos en la Catedral, en el sepulcro de Ramón Llull, etc... Cuando se trata del escudo real completo, figuran en cambio las cuatro barras. A partir del siglo XVI, la "Universidad" o gobierno autónomo insular, que había acordado que sus armas fueran las reales de Aragón, usará siempre estas cuatro barras).

Sancha de Mallorca en su heráldica por lo menos a partir de la fecha citada de hacia 1335, usa el escudo romboidal, partido en palo con los lises de Anjou en número indefinido surmontadas por el rastrillo en el lado derecho; y las tres barras de Aragón-Mallorca en el izquierdo.

En su retrato del gran fresco del refectorio de Santa Chiara todo el manto de la Reina, se halla compartido en cuadrados con los lados a 45° de la vertical, es decir "en rombo", en los cuales alternan excepcionalmente dos barras con cuatro flores de lis.

En la miniatura de la Biblia de Nicolás de Alife, el ancho trono en el cual se hallan sentados los soberanos, se halla cubierto con una rica tela decorada a base de círculos que ostentan tres barras con octógonos curvilíneos en los cuales campea una sola flor de lis (Fig. 6).

En el sepulcro marmóreo de Roberto en Santa Chiara, en el cual se halla representada Sancha, lo mismo que otros personajes reales, sentada en un trono, el respaldo del mismo, el fondo del nicho que ocupa la figura se halla igualmente dividido verticalmente, con dos barras y un número indefinido de lises (Fig. 1).

En la Capilla "de la Magrana" o Nuestra Señora "de la Granada" que se construyó a sus

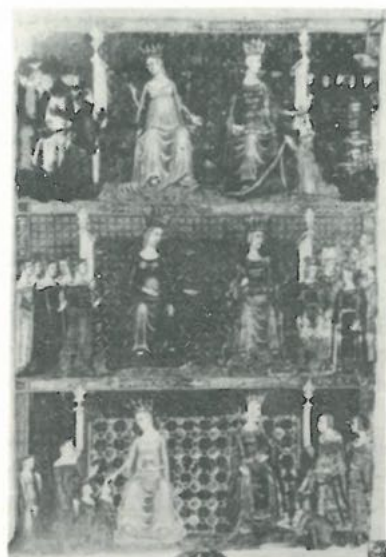


Fig. 5. Miniatura, hasta ahora inédita, de la "Complainte Provençale pour la mort du Roi Robert" (Paris, Biblioteca Nacional). - Fig. 6. Cristóforo de Orimina: página miniada del Códice de Nicolás de Alife (Universidad de Malinas). En la parte baja, Roberto y Sancha. - Fig. 7. Fresco de la distribución a los pobres de los panes y los peces. Sancha ha querido dejar su "firma" en este fresco de forma ostensiblemente romboidea y con las tres barras del Reino de Mallorca. - Fig. 8. Relicario del brazo de San Luis de Tolosa (Museo del Louvre, Paris) con el escudo de Sancha de Mallorca en el pie primitivo.

expensas en la nueva catedral o "Sant Joan el Nou" de Perpiñán, empezada por su hermano el rey Sancho, se colocaron cuatro escudos cuadrados puestos de punta. A raíz de la Revolución francesa, los emblemas de estos escudos fueron repicados, pero dejando el rastro de los mismos: seis flores de lis a la derecha, con el rastrillo y tres barras a la izquierda (V. 'Etudes roussillonnaises', Tomo II, 1953. Artículo de Pierre Ponsich).

El Museo del Louvre de París, conserva una pieza importante de orfebrería fabricada para Sancha pues lleva su escudo. Se trata del Relicario del brazo de San Luis de Tolosa, formado por un cilindro de cristal entre cuatro soportes de plata dorada en forma de contrafuertes los cuales sostienen una mano en actitud de bendecir, igualmente de plata dorada y bellamente moldeada. La base octogonal tiene el escudo romboidal en cuyo campo partido, se hallan las lises y las tres barras. No debieron pasar muchos años después de muerte Sancha, cuando este relicario pasó a ser propiedad de los reyes de Castilla, más concretamente de Leonor (o tal vez María) de Aragón reina de Castilla. Esta Reina, le hizo fabricar una base más ancha en la que, a su vez colocó sus propias armas (castillos y leones y barras de Aragón).

El relicario pasó a ser propiedad de un convento franciscano de Medina del Campo, que a fines del siglo XIX lo vendió a una colección particular francesa (Spitzer). Al morir la propietaria de esta colección, pasaron sus obras de arte al Museo del Louvre (Fig. 8).

En donde más interés presenta la heráldica de Sancha, es la pintura al fresco de la Sala Capitular del Convento franciscano masculino anexo de religiosas de Santa Chiara de Nápoles. He hablado ya de este fresco gótico que tiene por tema la escena de la distribución a los pobres de los panes y los peces milagrosamente multiplicados por la gracia del Señor. La escena propiamente dicha, de forma rectangular, se inserta ostensiblemente en el rombo heráldico de Sancha como una réplica de la claudicación de su esposo Roberto ante el Papa Juan XXII en la cuestión del retablo "antipauperístico" de Simone Martini (Fig. 7).

PRECISIONES SOBRE SAN BAUDEL DE BERLANGA (SORIA)

JULIAN ALVAREZ VILLAR. UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. ESPAÑA

La interesante ermita de San Baudel de Berlanga, ha planteado a los historiadores del Arte interrogantes, que por carencia de documentación escrita, parece han de resolverse por observación directa y estudio detallado de sus formas.

Recientemente he realizado dos viajes a la ermita soriana para comprobar detalles, tras haber leído una vez más la bibliografía no muy abundante, que sobre el templecito existe. Creo tras ello, que los elementos principales a tener en cuenta y por este orden son la cueva, la iglesia y el supuesto monasterio, hoy inexistente.

LA CUEVA

No hay duda que debió preceder a la construcción de la iglesia, y que si no fue ni pudo ser morada de San Baudel, por razones históricas, lo sería de un anacoreta que edificó con su vida a los habitantes de la comarca. Su amplitud y disposición en dos senos, comunicados por galería en ángulo la hacen fácilmente habitable, dada su resistencia por haberse excavado en terreno blando pero de gran consistencia y ser abrigada como resultado de los ensanchamientos comunicados por pasillo en direcciones distintas; su puerta, no de gran tamaño sería siempre fácilmente cerrable y de cómoda habitabilidad dada su temperatura constante y su altura poco mayor de un metro en los pasillos y algo más en los amplios senos capaces para veinticinco personas sentadas junto a las paredes, con amplio espacio central dado el diámetro de más de seis metros.

Esta pieza natural, ha sido a través de los siglos -a mi modo de ver- lo fundamental de la ermita de San Baudel, pero que sin embargo, ha sido olvidada a la hora de estudiar el edificio, sin duda porque la originalidad de su estructura, hacía olvidar algo tan elemental como la cueva. Por esta razón he comenzado este comentario por ella, cuando ha sido siempre costumbre estudiar todo y aludir de pasada a la cueva.

LA ERMITA

Descrita exhaustivamente, se ha prescindido en su estudio de la situación exacta, de la cueva con relación a la iglesia. No creo sea casual que su boca de entrada coincida exactamente con el hueco entre las columnillas del segundo tramo de las que sustenta el coro alto. Esto creo es importante, y pone de manifiesto que la cueva tenía su razón de ser cuando se hizo la iglesita. Las razones a mi ver son dos. Una, de índole emotiva, como recuerdo del eremita que la habitó y que produjo la edificación de la ermita. Creo sin embargo, que en este supuesto, igual hubiera sido solución dejar la entrada de la cueva fuera del nuevo templo. Si se prefirió que ambas se unieran, sugiere la idea de que la cueva seguía siendo morada de eremitas, sin necesidad de imaginarse al ermitaño haciendo su vida en el coro, aunque durante el día permanecería preferentemente en él, bajando a la gruta para sus comidas, dormir etc. Bastante más lógico que imaginarse el humo y otros inconvenientes, incluso el de dormir, en el helador coro, en este edificio aislado y en uno de los lugares más fríos de la Meseta.

Este supuesto, hace cambiar el destino de la capillita del coro, que ya se ha apuntado por autores como lugar para el músico director de los cantores, durante las ceremonias a celebrar en el ábside de la iglesia, en su altar de la cabecera. Aunque no debe descartarse la posibilidad de que tal capillita fuera fruto de añadido posterior, cosa que parece desmentir su arco de herradura¹.

Ya Gómez Moreno, destacó la circunstancia de que todos los arcos son de herradura salvo la puerta exterior de la tribuna que describe como la única no de herradura². Es dato interesante, que a mi ver, puede encerrar la clave de circunstancias posteriores de San Baudel.

Intentando rastrear algo de la historia de esta ermita a través de las obras escritas en torno a los edificios religiosos de la Diócesis de Burgo de Osma, llegué a localizar el momento en que pasó a depender de la de Sigüenza en la Provincia de Guadalajara, a través de un largo litigio aludido brevemente por Ortego, uno de los primeros en admirar esta interesante iglesia³. En el siglo XII, y concretamente en los años 1136 y 1138, se alude a "*Berlangam cum omnibus terminis suis et cum Monasterio Sancti Bauduli*"⁴, pese a lo cual se ha escrito que por no haber aquí lugar para ningún monasterio, no se referían estos documentos a nuestra ermita; ello no fue óbice para que el maestro Gómez Moreno, suponiendo no se aludía a un monasterio en el concepto actual, pensó que San Baudel era el lugar monacal de unos pocos monjes citados por la bula de Inocencio II de 6 de marzo de 1138.

Por su parte Minguella⁵, supone, creo que no acertadamente, que en el lugar que hoy ocupa la fuente hubo casa para algunos eremitas. Y aunque el lugar no sea el posible sí es positivo que opine que hubo eremitas en San Baudel. Incluso se cita como posible prueba un asiento del Libro de Bautizados de la parroquia cercana de Riba de Escalote en la que se lee: "En 30 de marzo de 1640, yo el dicho cura... bauticé a Juan de Miguel, hijo de Marcos de Miguel y de María Gozalo su mujer residentes en San Baudelio, término de Casillas de Berlanga...". La cita es de Minguella, quien supone que el ermitaño y sus familiares vivían en San Baudel en esa fecha del siglo XVII. Pero no en la cueva, creo yo.

EL MONASTERIO

La alusión del Prof. Gómez-Moreno a los mechinales que se conservan en los muros de San Baudel, bien claros en la foto de su estudio "Iglesias Mozárabes", me hizo visitar Berlanga con la esperanza de poder comprobar un supuesto mío, de existir mechinales en el lado de los pies de la iglesia. No existen, y por tanto mi teoría de un minúsculo monasterio adosado a la iglesia, pareció venirse a tierra. Pero realizadas diapositivas en color, y fotos en negro de ese lado de la iglesia, acusan huella bien clara, que yo destaco con flecha negra de rotulador en la figura 1, para facilitar la altura de su localización. Se cegaron los mechinales en una consolidación exterior, creo que equivocadamente, pero el distinto color de la mampostería, acusa claramente la existencia de un nivel de traba, que tanto pudo ser de mechinales como de planta adosada a la iglesia. Y aquí viene el recuerdo, una vez más, de Gómez Moreno, al destacar que sólo el arco de la puerta del coro, es de medio punto de un total conjunto de herradura. Supongo que se adosó una pequeña construcción para vivienda de un número pequeño, yo diría mínimo, de monjes, quienes para pasar a la iglesia abrieron la puerta con arco de medio punto por ser ese el gusto del tiempo, o mejor y más fácil de trazar que los de herradura. Interiormente las jambas llegan hasta el suelo de la tribuna, confirmando fue puerta y no ventana. Pero la puerta no tiene sentido para acceso de la tribuna y sí para comunicación con el supuesto monasterio. La figura 2, permite ver bien claro el relleno de la puerta en su mitad inferior, dejando sólo hueco de ventana, que fué a su vez cerrado después. No es desdeñable el detalle de que el suelo del supuesto monasterio, estaba a la altura del monte por el lado del mediodía, bien visible a la derecha de la figura 1 en el punto de unión de las tres líneas: hilada de color fuerte, vertical del muro de la iglesia y línea del suelo en la ladera. Así se conseguía salir por el lado más soleado y más aislado del mundo exterior, evitándose el desnivel del lado de la flecha, sobre la fuente. Esta supuesta construcción quedaba así aislada del suelo en nuestro lado izquierdo y cómoda por el derecho. Los monjes entrarían al coro directamente, bajando al altar principal por la escalera actual del muro del fondo o NE. de la iglesia. En esta época debió abandonarse la cueva, que servía anteriormente al eremita para su vivienda. Se cerraría con puerta -de lo que no hay huella- o simplemente quedó a la curiosidad de devotos y visitantes. No hay otro muro para lógicamente adosar el monasterio. La puerta, si era simplemente para salir desde la tribuna -cosa que niego- se habría practicado en el muro NE., con salida al nivel de la montaña, y no como parece ahora, con peligro y dificultad de acceso.

La razón que mueve a Gómez-Moreno, para relacionar las dovelas de esta puerta con las de Melque por ser "...obra de tradición indígena bien lejos de los procedimientos románicos y de todo clasicismo"⁶, creo es mucho más sencillo explicarla por ignorancia en el arte de la cantería que produjo dovelas irregulares para una traza de medio punto, sí influida por lo románico, puesto que supongo que esta puerta y el supuesto monasterio son de la época de las segundas pinturas de la iglesia. Y aquí entra de nuevo una hipótesis, obligada por la relación pinturas-puerta del coro. Porque es lo cierto, que si bien el hueco parece estar previsto en los motivos ornamentales de la pintura mural no lo es menos que la puerta ha roto la pintura. ¿Se pintaba la iglesia al construir el monasterio y no se previó la puerta hasta el final?.

El monasterio tuvo su importancia en la historia regional como lo prueba una inscripción que ignoro por qué motivos, no ha sido publicada -que yo sepa- por nadie. Está en una

pieza que puede ser el larguero de madera en que apoyaba un retablo, al que pertenecieron las tablas hoy tiradas en el suelo, con decoración pictórica del siglo XVI. Esta inscripción legible casi en su totalidad en el mes de abril de este año de 1973, dice así, deshechas las abreviaturas: "Esta obra hicieron los muy magníficos señores... I María de Vera su mujer ... hijos ... Baudelio. año. de M.D.I. XX IIII?" (Dudosa la última parte de la fecha, pero indubitado, M.D.). Es por tanto del siglo XVI, sabiendo que una María de Vera, descendiente de los reyes de Aragón Ramiro I y su esposa Gelvira de Vera, fue familia de Rui Martínez de Vera, creado Señor de Rabanera en 1418, del que posteriormente descienden los señores de Hita y Buitrago, cercanos y al sur de los altos de Ayllón y Barahona⁷. Se conservaba pues, la vinculación a tierra de Sigüenza y no de Osma y Berlanga en las que no aparecen escudos ni alusiones a los Vera, mencionados en los restos del retablo.

Otra cita, no comprobada genealógicamente, nos dice que Indalecio de Vera, señor de Majones (Huesca), asistió a las Cortes de 1585 y... fué padre de Nicolás de Vera y María de Vera, que casó con Pedro de Luna⁸.

PINTURAS

Lo más apasionante y discutido de San Baudel, son sin duda sus pinturas en su mayor parte coetáneas de esa población monacal a que aludíamos anteriormente y que nos han servido para relacionarlas con la puerta del coro al convento. Lo mismo que nos sirven también para confirmar que la ventana de arco de herradura -hoy cerrada- que se abría a la derecha de la puerta en el coro, existía anteriormente por haberse configurado la decoración pictórica con arreglo a su trazado. Ello rompe, a mi modo de ver, la posible hipótesis de que iglesia y pinturas sean coetáneas, puesto que de ser así, la ventana, mejor las ventanas, serían tan románicas como las pinturas, pues no hay razón para creer en una arquitectura tan tardía en el momento de pintar de esa forma y estilo. Si Berlanga fue conquistada por Fernando I (Silense) y repoblada por Alfonso I después de 1108, se construyó con formas arquitectónicas coincidentes con las del siglo X en Córdoba (Gómez Moreno), lo que podría probar haber sido hecha por mozárabes que utilizaron formas tardías aprendidas en Andalucía o bajo el dominio musulmán, bien antes de la conquista quedándose allí, o bien venidos posteriormente con un lenguaje artístico anterior en un siglo. En cualquier caso, las pinturas son posteriores en las de temas coincidentes con las de otras construcciones románicas, y anteriores las de cacerías y temas de tintas planas sin delineación múltiple o intento de sombreado ni pliegues, hoy en el Museo del Prado.

Creo que es momento, que con ocasión de este Congreso, se solicite de la Dirección General de Bellas Artes, siguiendo otras más autorizadas plumas como últimamente ha sugerido el Dr. Camón Aznar⁹ se reaviven los negativos -impronta de las pinturas arrancadas, tomando los detalles de las de El Prado y solicitando diapositivas adecuadas de las que se hallan en U.S.A., para completar este monumento único de la Edad Media europea. Una impermeabilización eficaz de las cubiertas, pondría a salvo de recalos los plementos de bóvedas, dejando el pequeño edificio en condiciones de conservación prácticamente indefinidas dado su pequeño tamaño y situación abrigada y firme sobre la roca del monte.

NOTAS

1. Manuel Aníbal Álvarez y José Ramón Mélida, "Un monumento desconocido. La ermita de San Baudelio en término de Casillas de Berlanga". 'Bol. de la Soc. Española de Excursiones', Madrid 1907.
2. Manuel Gómez-Moreno, "Iglesias Mozárabes". Madrid, 1919.
3. Teógenes Ortego, "La ermita mozárabe de San Baudelio en Berlanga de Duero". Rev. 'Soria', Dip. Provincial de Soria, Nº 16, año VI s/p. Contiene interesantes fotos de las pinturas antes de su arranque, y datos curiosos sobre el pleito de su venta.
4. Loperráez, "Colección Diplomática del Obispado de Osma". p. 18.
5. Minguella, "Historia de la Diócesis de Sigüenza". p. 378.
6. Gómez-Moreno, op. cit.
7. Atienza, "Diccionario Nobiliario Español". p. 753. Aguilar. Madrid 1959.
8. Piferrer, "Nobiliario". Vol. III. p. 69. Madrid, 1854.
9. Rev. 'Goya', Nº 109. año 1972, p. 64.

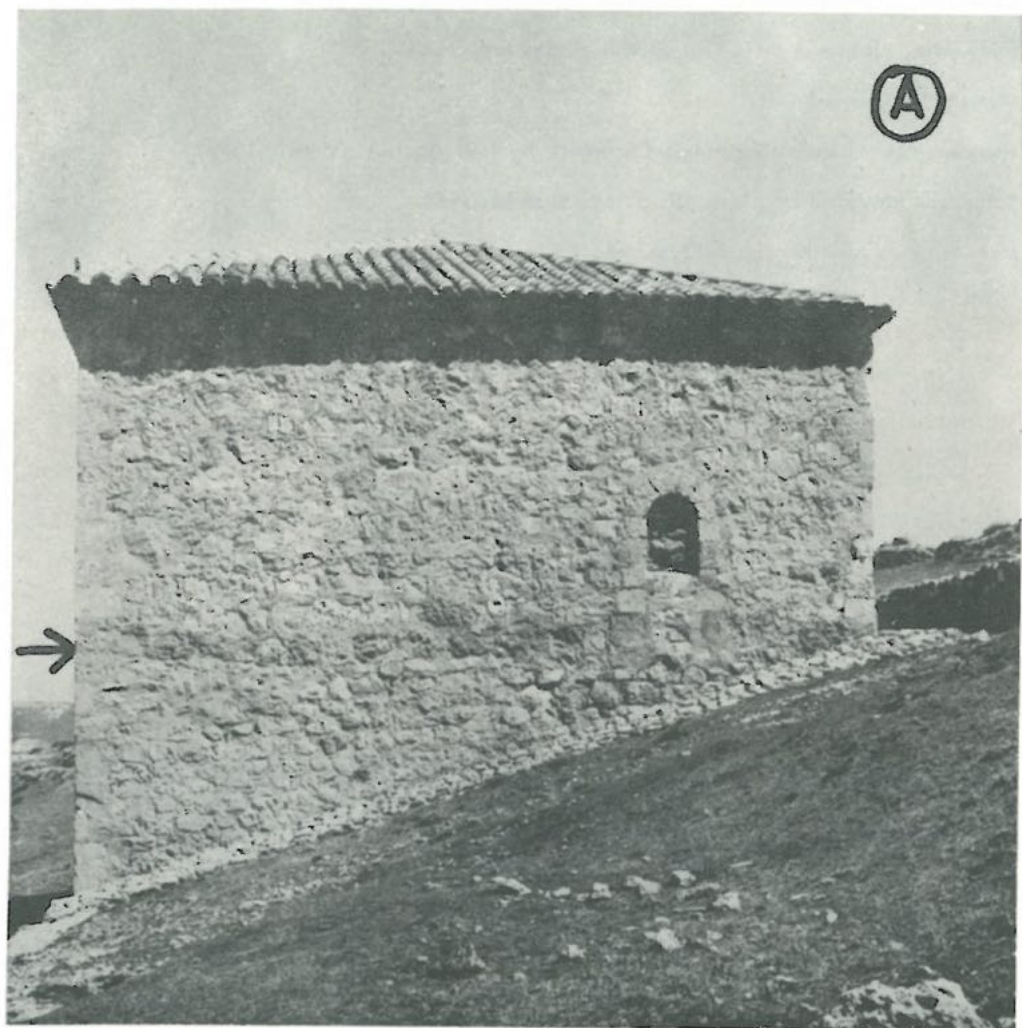


Fig.1. San Baudel de Berlanga (Soria). Lado de los pies de la iglesia, mostrando la coloración más oscura a la altura de la flecha y el nivel coincidente con ella, al lado derecho, de más fácil acceso y plenamente soleado.

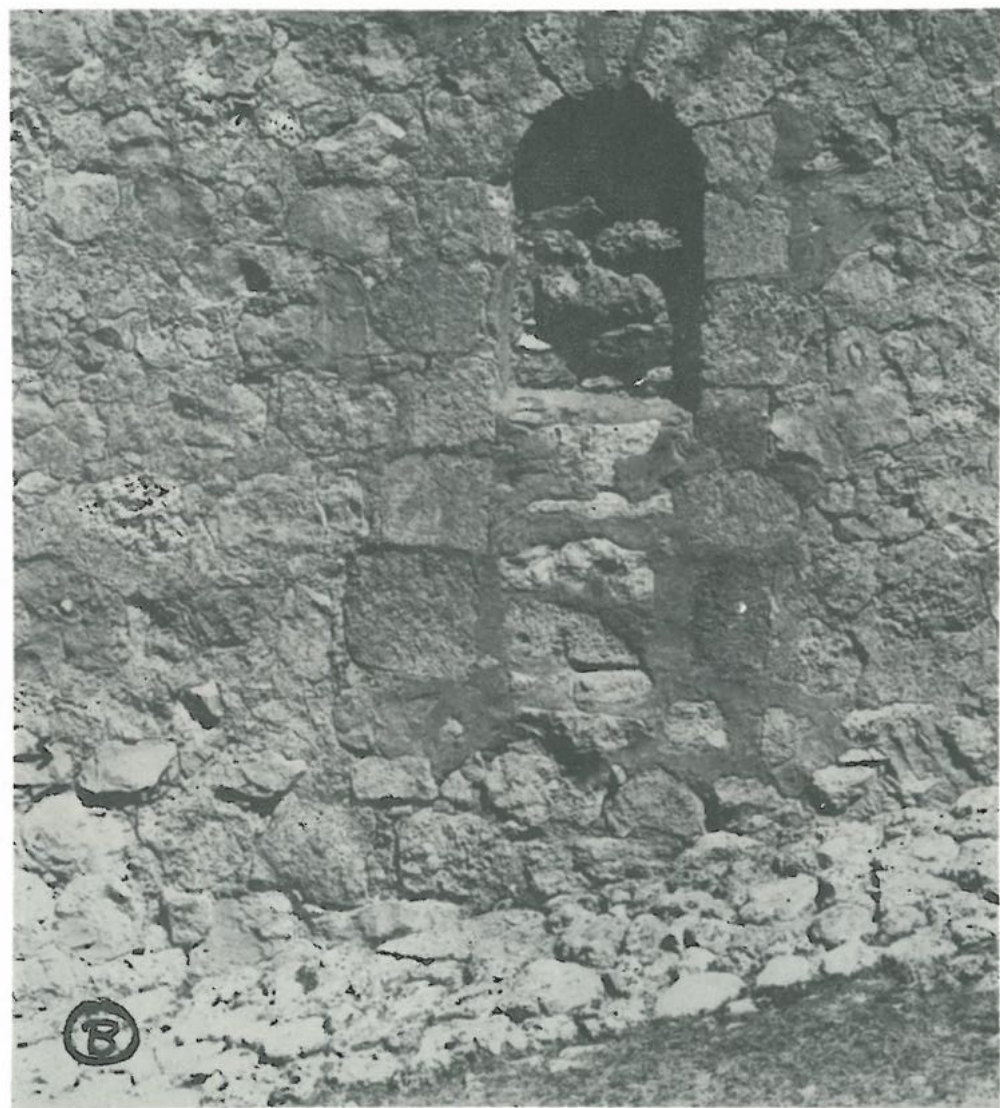


Fig.2. San Baudel de Berlanga (Soria). Puerta exterior de la tribuna, apreciándose el macizamiento de su parte inferior y el arco de medio punto.

EL MAESTRO DE GRADO DEL PICO: UN MAESTRO ROMANICO ARAGONES EN CASTILLA

ISIDRO GONZALO BANGO TORVISO. MADRID. ESPAÑA

Esta comunicación pretende aportar dos nuevos datos al conocimiento del arte hispano de la Edad Media: la presencia de un maestro cantero aragonés en Castilla y una epifanía con "proskynésis" y "beso del pie del Niño", que confirma la difusión del tema en España y su preeminencia cronológica con lo europeo conocido por mí hasta ahora.

Grado del Pico, último municipio segoviano en la carretera de Ayllón a Atienza, pertenece al partido judicial de Riaza y a la diócesis de Sigüenza. La iglesia parroquial de este lugar conserva una parte románica, que fue simplemente citada por Cabello y Dordero en 1928¹, aunque no la estudió.

La primera noticia histórica, que tal vez podamos referir a Grado del Pico, corresponde al año 1136 en que aparece citado como Aguijejo². Es un documento de Alfonso VII, fechado en 1149, el primero que menciona al pueblo con su actual nombre de Grado³. De su iglesia de San Pedro nada sabemos hasta 1353, en que se hace una especie de estadística de la diócesis seguntina. En esta estadística la aldea de Grado del Pico figura perteneciendo al arciprestazgo de Ayllón, y de su iglesia de San Pedro se dice: "E item en la iglesia de grado son dos beneficios el uno el curado rinde 90 mrs. el otro beneficio del absente rinde 40 mrs." ⁴. Ya en aquellos tiempos de las parroquias de Ayllón era de las más pobres.

La antigua iglesia de Grado del Pico fue transformada en época moderna, no mostrando de su período románico nada más que un mutilado pórtico.

El pórtico corre a lo largo del muro meridional del templo (Fig. 1). Consta de dos intercolumnios de tres arcos cada uno, apoyados sobre cuatro pares de columnas (Figs. 1 y 3); los intercolumnios van separados por un arco central que sirve de puerta (Fig. 2), flanqueada por un par de columnas a cada lado. Los arcos de los intercolumnios van trasdosados por una moldura lisa de sección trapezoidal; el arco de la puerta lleva una moldura de la misma sección pero decorada con veinticuatro cabecitas de lobo. Las columnas se componen de cuatro piezas: ábaco, con una forma de paralelepípedo y otra

truncopiramidal invertida, el chaflán va decorado; cesta, lleva incorporado el collarino, en los capiteles extremos es entrega; fuste, de una pieza, ligeramente más estrecho por su parte superior; basa, compuesta de un toro, una escocia, un toro más amplio y un plinto, las garras apenas son perceptibles por lo estropeadas. Los ábacos de las columnas extremas de cada intercolumnio se impostan formando una moldura que recorre toda la fachada meridional del pórtico de extremo a extremo. La arista superior del podio está matada por una especie de baquetón entre dos hendiduras. Las reformas del templo no sólo hicieron desaparecer la iglesia románica, sino que acabó con la cornisa del pórtico, cegó los arcos de los intercolumnios, no dejándonos ver más que las caras meridionales de los capiteles. Los temas iconográficos en estos capiteles son de E. a O.:

Capitel nº 1, la cesta va decorada por un rayado que arrancando del collarino llega hasta la parte superior, donde termina en un abultamiento cada raya, ¿geometrización de un vegetal? (Fig. 4).

Capitel nº 2, unos entrelazos que albergan en sus redes racimos de uvas. El ábaco de hojas acorazonadas albergando en su centro una piña (Fig. 5).

Capitel nº 3, dos hojas en los extremos y en el centro una cabeza de lobo de cuyas fauces salen una especie de tallos. El ábaco similar al anterior (Fig. 6).

Capitel nº 4, dos grandes hojas rizadas y muy geometrizadas que partiendo del collarino ascienden formando una especie de volutas en espiral. El ábaco similar al anterior pero en las hojas, dejando el hueco donde debía ir la piña (Fig. 7).

Capitel nº 5, (corresponde a la puerta, éste y el siguiente permiten ser observados por la cara meridional y por su cara ancha), representa una Adoración de los Magos. En la cara estrecha meridional, San José sentado apoyada la mano derecha en un bastón y la izquierda sobre la silla de la Virgen, ésta, sentada, ocupando la esquina del capitel, sobre su regazo el Niño decapitado con una mano sobre sus rodillas, la otra en actitud de bendecir; un rey mago de larga barba tumbado todo a lo largo de la cara ancha apoya una mano en el suelo, mientras que con la otra toma un pie del Niño, que besa; en la esquina aparece otro rey mago sin barba, tocado con una corona portando su ofrenda. La otra cara estrecha está cubierta por un revoco que nos impide su visión. Completan la cara ancha, una cruz patada sobre un astil, la estrella y un árbol de ramas muy geometrizadas. Abaco de hojas octofolias (Figs. 8 y 9).

Capitel nº 6, dos grifos afrontados. El ábaco, de flores de ocho pétalos con una especie de botón piramidal en el centro (Figs. 10 y 11).

Capitel nº 7, dos hojas muy nervadas y rizadas. Abaco idéntico al anterior (Fig. 12).

Capitel nº 8, hojas carnosas en dos órdenes, abiertas hacia el exterior. El ábaco con flores similares en silueta al anterior, pero decoradas con pequeñas puntas de diamante en los nervios (Fig. 13).

Capitel nº 9, tres figuras humanas, parece una escena circense, y los cuartos traseros de un cuadrúpedo. Abaco similar al anterior (Fig. 14).

Capitel nº 10, tres arcos apuntados entrecruzados, los espacios intermedios de puntas cubiertas de diamante (Fig. 15).

El pórtico en sus líneas generales arquitectónicas no difiere en nada de los vecinos de

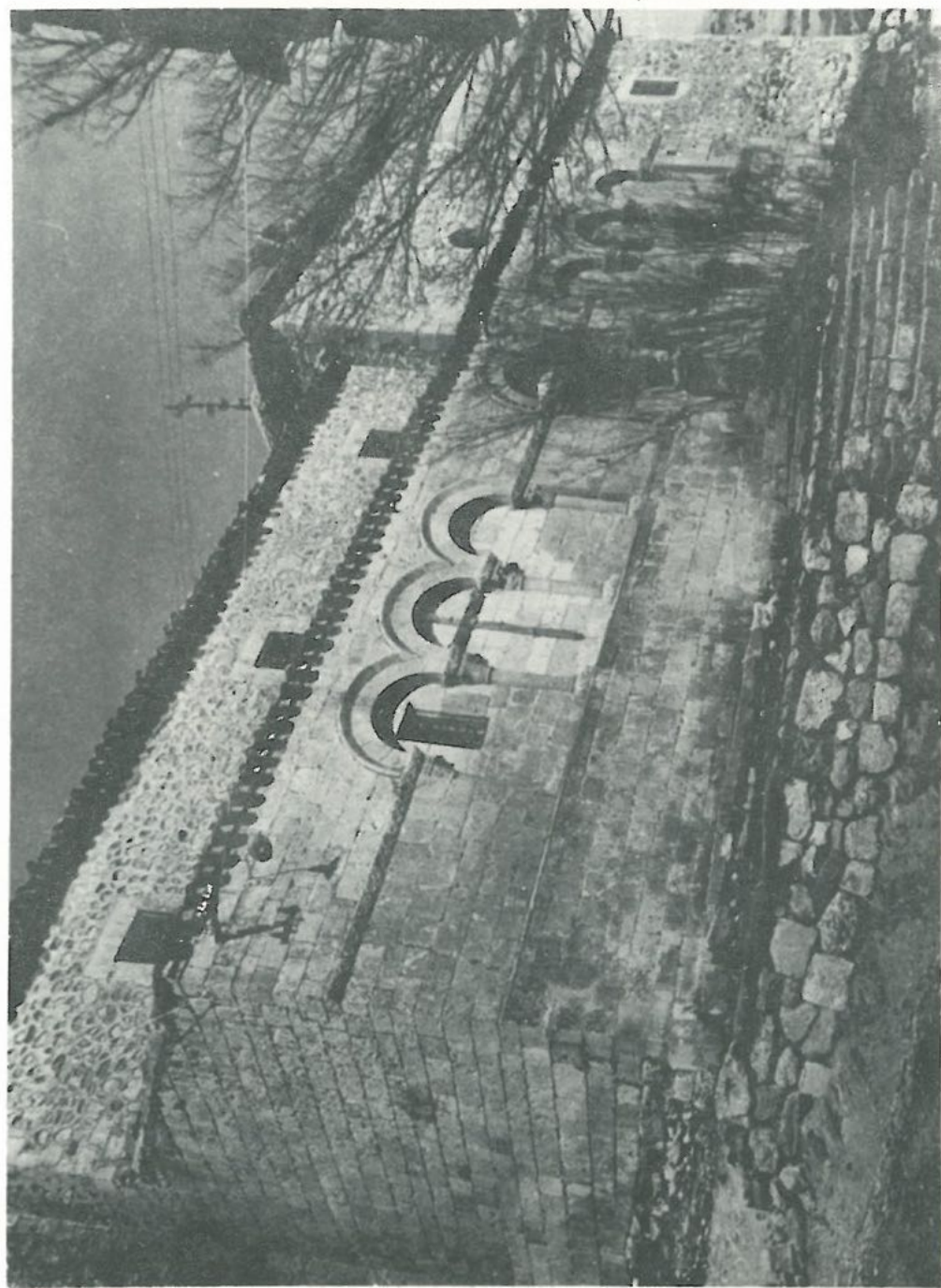


Fig.1. San Pedro de Grado del Pico (Segovia). Pórtico.

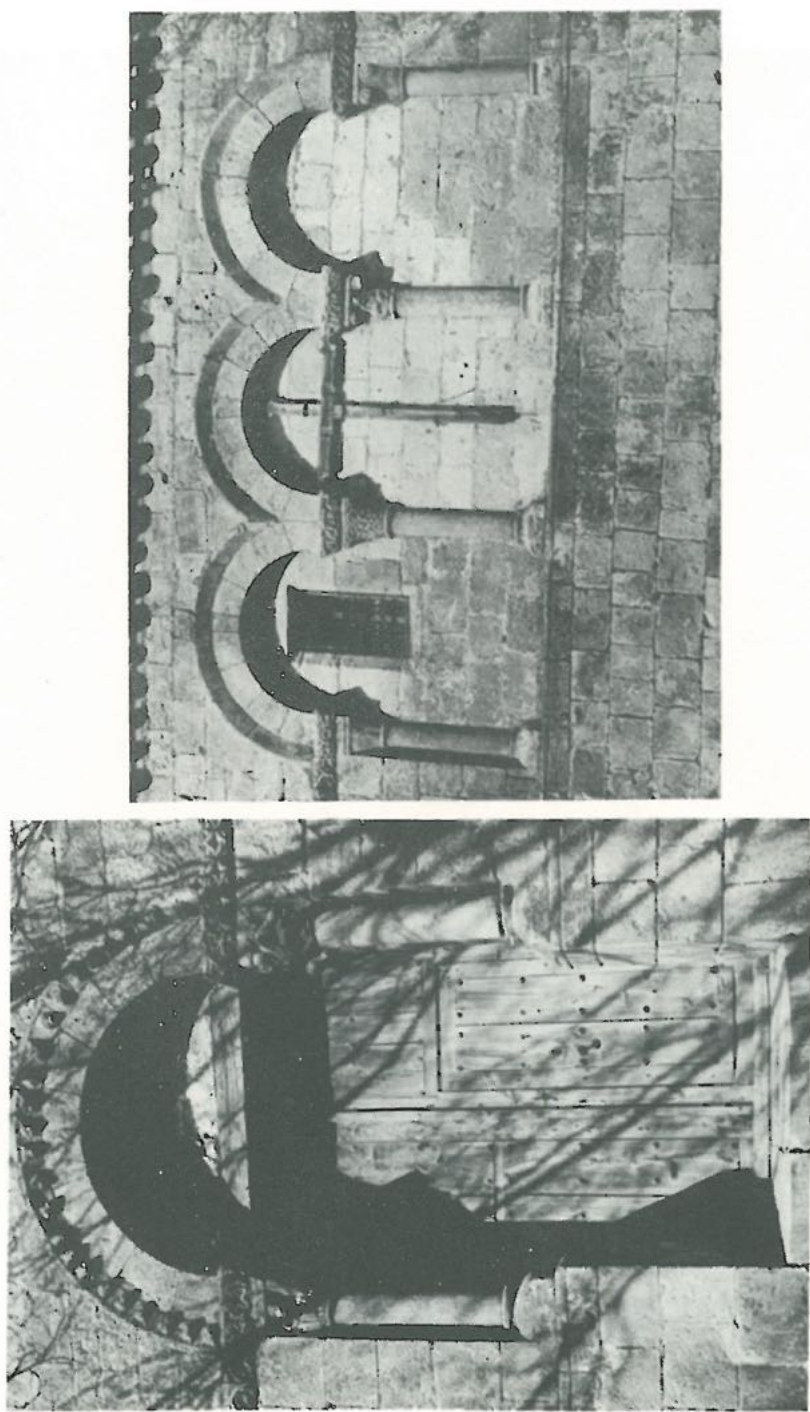


Fig. 2. San Pedro de Grado del Pico (Segovia). Puerta Central. - Fig. 3. Intercolumnio lado Oeste.

esta zona segoviana, soriana y alcarreña; es en su decoración donde se aprecia una mano extraña a lo puramente castellano. Los ábacos de los capiteles dos, tres, cuatro y seis tienen su modelo en ábacos del claustro de San Juan de la Peña; el ábaco del capitel dos imita al de la Hemorroisa; el cuatro, al de la huída a Egipto; el seis, al de la Samaritana. Es posible que la imitación no sea directa de los modelos de San Juan de la Peña pero sí de ese ciclo de obras que están en torno a su autor (claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, la parte alta de la portada de Sangüesa, la parroquial de Egea de los Caballeros, Santiago de Agüero, etc.). Confirma sin duda alguna la formación aragonesa del maestro de Grado del Pico, el capitel de la Epifanía, que denuncia de una manera evidente su similitud con un modelo oscense, el tímpano de la iglesia de Santiago de Agüero. Pero esta influencia aragonesa por Castilla también la notamos en otras obras muy relacionadas con Grado del Pico: los restos románicos de la catedral de Osma y las portadas de San Nicolás de Soria, iglesia de Villasayas (Soria), Languilla (Segovia) y Santa María de la Peña de Sepúlveda.

El marqués de Lozoya ya ha señalado una serie de influencias aragonesas en el arte segoviano⁵.

Históricamente tiene una fácil explicación, la penetración artística aragonesa en Soria y Segovia, a través de la diócesis de Sigüenza: "La Diócesis de Sigüenza tenía entonces (siglo XII) más de aragonesa que de castellana, pues, si bien radicaba su capitalidad en Castilla, su principal núcleo de jurisdicción hallábase en tierras de Calatayud, Daroca y Molina. De ahí que la restauración del Obispado se debiera en gran parte a D. Alfonso el Batallador...." ⁶. Esto en cuanto a principios del siglo XII, pero en la transición del XII al XIII, rige los destinos de la diócesis un aragonés, el obispo don Rodrigo (1192-1221). Precisamente estos años son los que podrían enmarcar la cronología de las obras de Grado del Pico, datación totalmente consecuente con su análisis formal en conexión con sus modelos aragoneses de finales del XII.

Pero si interesante es la penetración aragonesa en Castilla, mucho mayor interés ofrece la representación de la Epifanía.

Réau, en su "Iconographie de l'art chrétien" ⁷, distingue, entre varios tipos de epifanías, dos, que nos interesan para nuestro estudio: adoración con "proskynésis", forma bizantina de la adoración, y adoración con beso del pie del Niño por parte del Mago más anciano. Esta versión, según Réau, aparece a finales del XIII en el arte italiano y español, siendo sus introductores Nicolás y Giovanni Pisani en los bajorrelieves de los pulpitos de Siena y de Pistoia. Para poder dar la primacía a los Pisano se retrasa la cronología de Agüero a finales del XIII.

Gertrud Schiller, que también analiza el tema de la Epifanía⁸, señala como primeros ejemplares de Adoración de Magos con beso del pie, el Salterio de Yolanda de Soissons (1270-1280), Giovanni Pisano en Pistoia (1298-1301), Giotto en sus obras de Padua (1305-1307). Resumiendo, en lo que yo conozco, o se desconoce lo español o se retrasa en exceso los ejemplares hispanos.

Las adoraciones de Agüero y sus imitaciones directas, los tímpanos de San Miguel Arcángel de Biota y San Nicolás de El Frago, que según todos los críticos habría que colocar a finales del XII y como mucho en el primer cuarto del siglo XIII⁹, reúnen en una

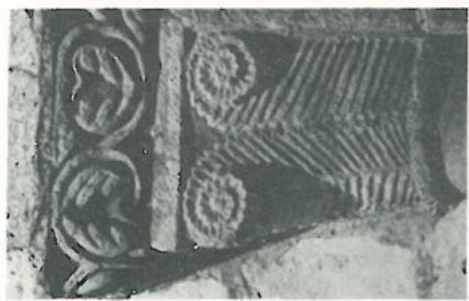
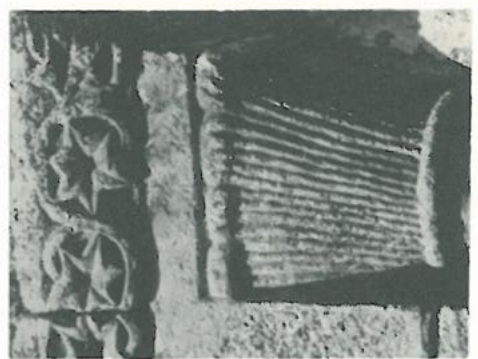


Fig. 4. San Pedro de Grado del Pico (Segovia). Capitel nº 1.- Fig. 5. Capitel nº 2.- Fig. 6. Capitel nº 3.- Fig. 7. Capitel nº 4.- Fig. 8. Capitel nº 5 (detalle).- Fig. 9. Capitel nº 5 (detalle).

sola fórmula la "proskynésis" y la del "beso del pie del Niño" siendo, por lo que yo conozco, los primeros ejemplos conocidos hasta ahora en la Europa occidental; muy posteriores son los ejemplos franceses e italianos citados por estos tratados de iconografía.

La Epifanía de Grado del Pico, "fechaable" hacia el primer cuarto del siglo XIII (como datación extrema), nos permite suponer la existencia en Aragón de una Epifanía desaparecida, anterior incluso a Agüero, que sirviera de modelo a ambas; pues, aunque hay características comunes, la de Grado del Pico, copia servil de otro original, tiene resoluciones técnicas e iconográficas en la adaptación del tema al capitel, que dudo que este maestro hubiese resuelto por sí mismo. Me inclino a pensar, que fue imitado el tema de otro capitel y no de un tímpano.

¿Origen iconográfico de este tema? Réau, aduce, para la "adoración con beso del pie" las "Meditaciones" del Pseudo Buenaventura, "où il est dit que les trois Rois, après avoir offert leurs trésors, baisèrent les pieds de l'Enfant avec respect et devotion"¹⁰. Para las epifanías citadas en este trabajo, creo que es más sugerente este párrafo tomado del "Liber de Infantia Salvatoris": "Nada más entrar han saludado al niño y han caído a tierra sobre sus rostros; después se han puesto a adorarle según la costumbre de los extranjeros y (ahora) cada uno va besando por separado las plantas del infante"¹¹. El artista funde en su obra los dos actos, la "proskynésis" y el beso del pie. Los autores del "Aragón Roman", relacionan el bizantinismo de la postración de Agüero con el pintor de los frescos de la iglesia mozárabe de San Juan de la Peña, hacia 1170¹². Es muy posible que la "proskynésis" aparezca en el arte occidental por influencia bizantina, pero ya es conocida en Occidente antes del siglo XII: en España mismo se practicaba en los monasterios en época visigoda, "Durante el rezo al final de cada Salmo, los monjes, postrados todos en tierra a la vez harán una adoración"¹³.

La pintura española de los siglos XIV y XV, mantiene el tema de la Epifanía con postración o genuflexión con beso del pie; ¿fruto de la tradición románica o debido a la influencia italiana?.

Por último quisiera señalar un hecho bastante insólito, que se da en el capitel de Grado del Pico: aparecen allí la estrella, la cruz y el árbol de la vida. La aparición de estos elementos no son raros por separado, pero los tres a la vez, sí. La única explicación válida que encuentro, es el intento de reproducir los elementos componentes del tímpano de San Pedro el Viejo de Huesca, sólo que en Grado el crismón sostenido por los ángeles es sustituido por una cruz sin ángeles. Ahora bien, ignoro si estos tres componentes estaban en el modelo original, aunque no hay nada que nos permita negarlo.

NOTAS

1. Cabello y Dorero, F.J., "La provincia de Segovia. Notas para una guía arqueológica y artística", Segovia 1928.
2. Es discutible que este término, que en la actualidad se refiere a un río cuyo nacimiento está muy próximo al pueblo, sea el de Grado del Pico; pero el hecho de que el río se denomine actualmente Agüejo o Grado, y que en los documentos medievales aparezca citado posteriormente el término

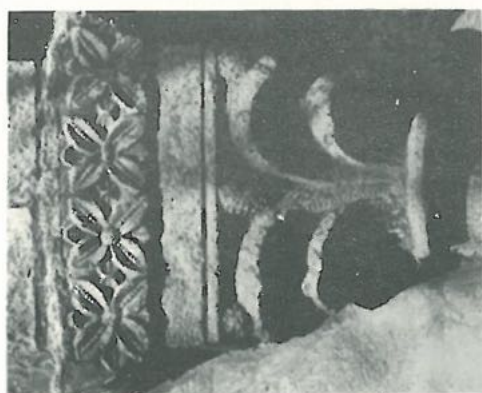
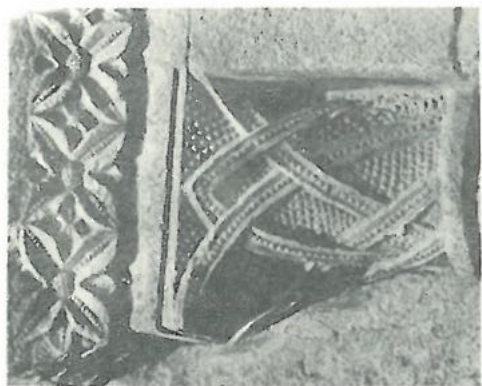
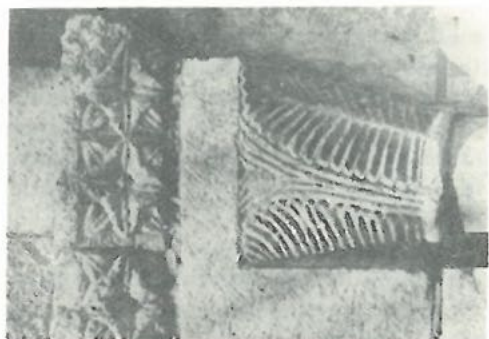


Fig. 10. San Pedro de Grado del Pico (Segovia). Capitel nº 6 (detalle). - Fig. 11. Capitel nº 6 (detalle). - Fig. 12. Capitel nº 7. - Fig. 13. Capitel nº 8. - Fig. 14. Capitel nº 9. - Fig. 15. Capitel nº 10.

Grado en el mismo sitio que se decía Aguijoso, hace suponer que se refieran a un mismo lugar. Como Aguijoso figura en los documentos nums. X y XI de la colección diplomática del I volumen de "Historia de la Diócesis de Sigüenza y sus obispos" de Toribio Minguella y Arnedo, publicada en Madrid en 1910.

3. T. Minguella, ob. cit, vol. I, doc. XXIX.
4. Idem, vol. II, pág. 331.
5. Marqués de Lozoya. "Influencias aragonesas en el arte segoviano". Seminario de Arte Aragonés, 1953, págs. 7-11.
6. T. Minguella, ob. cit, vol. I, pág. 57.
7. Louis Réau, "Iconographie de l'art chrétien", Paris 1957, vol. II, págs. 246 y siguientes.
8. Gertrud Schiller, "Ikonographie der christlichen Kunst", Güttersloh 1966, vol. I.
9. Para Santiago de Agüero puede verse la cronología dada por: Ricardo del Arco, "La inédita iglesia de Santiago de Agüero", 'Boletín de la Real Academia de la Historia', tomo LXXIV, 1919, págs 293-418; A. Kingsley Porter, "La escultura románica en España", Barcelona-Florescia 1928, vol. I, pág. 82, vol. II, págs. 33 y 44; Ricardo del Arco, "Catálogo Monumental de España: Huesca", Madrid 1942, págs 295-306; Francisco Abbad, "El maestro románico de Agüero", 'Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas', nº 3, 1950, págs. 15 a 25; Francisco Iñiguez, "Sobre tallas románicas del siglo XII", 'Príncipe de Viana', 1968, págs. 181-235; René Crozet, "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragón", 'Cahiers de civilisation médiévale', Poitiers, 1968, págs. 41-57; Angel Canellas López y Angel San Vicente, "Aragón Roman", col. Zodiaque, 1971, págs. 365-373.- Para Biota y El Frago: Francisco Abbad, "El románico en Cinco Villas", Zaragoza, 1954; René Crozet, ob. cit; Angel Canellas López y Angel San Vicente, ob. cit.
10. Louis Réau, ob. cit., vol II, pág. 248.
11. Aurelio de Santos Otero, "Los Evangelios Apócrifos" 2ª edición, Madrid, 1963, pág. 273. El "Liber de Infantia Salvatoris" (códice Arundel 404, British Museum) se conserva en dos copias de los siglos XIII y XIV, acusando la mano de un compilador carolingio del siglo IX.
12. Angel Canellas y Angel San Vicente, ob. cit. pág. 370.
13. Regla de San Isidoro, Julio Campos e Ismael Roca, "San Leandro, San Fructuoso y San Isidoro", 'Santos Padres Españoles', Madrid, 1971 vol. II, pág. 101.

LA REPRESENTACION DEL PALACIO EN LA PINTURA MURAL ASTURIANA DE LA ALTA EDAD MEDIA

XAVIER BARRAL I ALTET. UNIVERSITE DE PARIS-SORBONNE. FRANCIA

Las pinturas murales asturianas han sido estudiadas repetidas veces¹. Sin embargo cabe destacar el importante libro que publicaron Helmut Schlunk y Magín Berenguer en 1957². Familiar a todos los investigadores, este estudio no consiste únicamente en el acopio de las conclusiones científicas de Helmut Schlunk sino que también sirve como un manual de base gracias a los dibujos y copias de las pinturas que permitirán realizar en adelante estudios monográficos.

Las pinturas asturianas abarcan cronológicamente casi dos siglos y son contemporáneas del mundo carolingio y de los primeros esfuerzos de reconquista peninsular³. Estos dos aspectos merecen ser valorados cuando se desea interpretar estos conjuntos pictóricos. Su estado de conservación "in situ" ha empeorado mucho desde la publicación del libro de Schlunk y Berenguer, pero permite aún el estudio directo de gran parte de las representaciones, a pesar de las restauraciones, a veces abusivas, de que son objeto. En esta comunicación trataré solamente de las representaciones de arquitecturas y entre estas me limitaré exclusivamente a las representaciones de palacios o de iglesias.

El conjunto que nos ha conservado más representaciones de este tipo es el de la iglesia de San Julián de los Prados (Santullano), en Oviedo⁴. Algunas de sus pinturas serán copiadas casi un siglo más tarde en la iglesia de San Salvador de Priesca.

La iglesia de San Julián de los Prados fué construida por Alfonso II (792-842). Según Helmut Schlunk⁵, su fecha sería posterior a la de la catedral de Oviedo que se supone construida hacia 812. La fecha de San Julián oscilaría entonces entre 812 y 842.

El edificio presenta tres naves desembocando en un gran crucero y terminando en una cabecera con tres ábsides rectangulares cubiertos con bóvedas de cañón. El crucero se prolongaba al norte y al sur por dos recintos de los cuales probablemente solo el recinto norte es original. Este último contiene dos pisos y conserva aún los huecos en los que se introducían las extremidades de las vigas que sostenían una tribuna, la cual ocuparía gran parte del brazo norte del crucero y se podría acceder a ella por una puerta alta. Este

detalle no deja de tener su importancia pues se relaciona con el uso palatino de la iglesia de Santullano. Los ábsides se cerraban con cortinas que debían ocultar el recinto del altar y que se abrían solo para las ceremonias religiosas.

Toda la iglesia estaba cubierta de pinturas murales, de las cuales las principales se han conservado gracias a una bóveda moderna que las ocultó. Dejando de lado los temas puramente ornamentales, las pinturas de Santullano se pueden dividir en dos grupos: las grandes zonas de arquitecturas y lo que H. Schlunk ha llamado pequeños edificios. Conviene hacer hincapié desde ahora en la aparición de la cruz, ricamente adornada, (Fig. 3), entre las arquitecturas, así como en la falta total de imágenes figuradas, animales o personajes; aspecto esencial de este conjunto.

Las grandes arquitecturas abiertas con frontones, columnas y decoración teatral, ya han sido estudiadas por H. Stern⁶ y después por H. Schlunk⁷. Estos autores han encontrado antecedentes clásicos en las pinturas murales de los primeros estilos pompeyanos del primer siglo después de Cristo. Los otros ejemplos que se pueden citar de este tipo de representación han sido repetidamente utilizados: la decoración de la iglesia de Hagios Georgios en Salónica, el cuadro en "opus sectile" encima de la puerta de entrada de Hagia Sophia de Constantinopla, la decoración del baptisterio de los ortodoxos en Ravena y las imágenes de los concilios en la iglesia de la Natividad en Belén.

Si los orígenes clásicos de esta serie de imágenes son idénticos para todas ellas, y ello quiere decir que todos pertenecen a una misma tradición iconográfica, su estilo y su significación son muy diferentes. Sin embargo se puede recordar la aparición de motivos de arquitectura parecidos en país musulmán, en Bizancio y en la Península Ibérica, casi al mismo tiempo.

Es importante también plantear, incluso antes de estudiar monográficamente las representaciones de palacios, el problema global del significado de estas pinturas. André Grabar, en un artículo reciente sobre la decoración de Hagios Georgios de Salónica⁸, ha demostrado que el tipo de arquitecturas de Hagios Georgios representa el santuario ideal y que para ello la decoración de arquitecturas tiene que ser más lujosa que cualquier palacio terrestre. Esta presencia cristiana estaría relacionada entonces con la decoración paradisíaca. Sin embargo, el problema de Hagios Georgios es diferente del nuestro en cuanto que las imágenes descubiertas recientemente se integran en una iconografía de Teofanía, mientras que ésta no la encontramos en Santullano.

La decoración de la basílica de Iunius Bassus en Roma⁹ nos ofrece un ejemplo más importante para la filiación de las pinturas con arquitecturas de Santullano.

Esta larga introducción era necesaria para presentar los ejemplos concretos de edificios objeto de esta comunicación. Estos se encuentran generalmente en el interior de grandes marcos (Fig. 1) y presentan formas muy variadas, con alas o sin ellas, con un solo cuerpo o con dos, con torres etc. Las diferencias estilísticas entre estas zonas y las de grandes arquitecturas ya han sido señaladas por H. Schlunk, pero se nos hace más difícil seguir a este autor cuando pretende ver en las arquitecturas de las pinturas de Santullano, reproducciones de construcciones contemporáneas, adaptadas a esquemas contemporáneos¹⁰.

En realidad, la interpretación de arquitecturas decorativas es objeto de dura polémica desde los trabajos fundamentales de Swoboda¹¹ y de Dyggve¹². Algunos han utilizado este tipo de representación para crear una imagen ideal del palacio imperial del bajo imperio: basílica descubierta o recinto de ceremonia. Una de las imágenes que más han interesado y sobre la que se ha escrito mucho, es la del mosaico del "Palatium" de la iglesia de S. Apollinare Nuovo de Ravena. No insistiré en ello ni en las interpretaciones que se han propuesto para la restitución de una arquitectura real: patio descubierta rodeado de columnas con frontón al fondo para Dyggve, fachada para otros, o presentación interior de una iglesia para Noël Duval¹³. Recordaré que, según Noël Duval, la palabra "Palatium" escrita en el frontón de la fachada del mosaico sería superflua si se hubiera representado verdaderamente la fachada del palacio de Teodorico. Sin embargo, Geza de Francovich, en un libro reciente que dará lugar a amplias discusiones¹⁴, pretende que la inscripción "Palatium" no deja lugar a dudas sobre la identificación con el palacio de Teodorico. Las pinturas murales asturianas parecen más bien demostrar lo contrario.

H. Schlunk ya habló de las comparaciones orientales que se pueden establecer con nuestras pinturas. Personalmente insistiré sobre todo en los contactos culturales con el mundo carolingio. Para ello me limitaré a recordar la imagen de la Fuente de Vida del Evangelionario de Saint-Médard de Soissons¹⁵ y sus analogías de composición con las grandes arquitecturas de Santullano (Fig. 6). El Salterio de Utrecht, por otro lado, ofrece una amplia gama de arquitecturas y sobre todo la famosa ilustración del salmo 133 permite una comparación precisa con una de las imágenes de Santullano¹⁶. Efectivamente las dos representaciones son muy parecidas, no por su estilo, claro está, sino en cuanto a la composición. El edificio se presenta dividido en tres partes que no parecen ligadas entre ellas; únicamente los techos llegan a unirse¹⁷. La arquitectura de Santullano (comparar con la Fig. 3) menos detallada que la del Salterio, muestra la misma perspectiva y las mismas líneas que parten hacia el fondo. No se trata de la representación de la fachada de un palacio real, pues la unión de las tres partes del edificio es artificial y la rotonda central, por ejemplo, se une mal con las alas debido a su mayor altura.

En este resumen no puedo entrar en la discusión de los puntos de vista de Noël Duval ni en la de las réplicas de Geza de Francovich¹⁸. Según Noël Duval, la cúpula en este caso sería el techo del ábside y las alas facilitarían la visión de la columnata interior, pero lo que aquí nos interesa es sobre todo el carácter convencional de estas arquitecturas. Los planos, elevaciones y detalles de la decoración están tomados de la arquitectura clásica y paleocristiana. Además esta tradición no solo se hace patente en imágenes globales sino también en cada detalle. El modelo sirve indiferentemente para un palacio, una iglesia o una fachada. Se trata de un sistema que reúne los elementos o partes representativas de un edificio, sin tener en cuenta las reglas de perspectiva que sin embargo se encuentran en el arte romano. Las anomalías arquitectónicas que vemos en estos edificios son imposibles en la realidad. Se trata más bien de representaciones abstractas que siguen modelos muy antiguos.

El tradicionalismo que contienen estas imágenes y la continuidad de sus modelos vienen demostrados si comparamos una de las arquitecturas de Santullano¹⁹ (Fig. 5, derecha) con un mosaico paleocristiano representando una iglesia, ingresado recientemente en el Museo del Louvre²⁰. La iglesia presenta la pared abierta para que se pueda ver



Fig. 1. Santullano. Nave Central. Muro occidental. Detalle (Foto X. Barral). - Fig. 2. Santullano. Nave transversal. Muro occidental. Detalle (Foto X. Barral). - Fig. 3. Santullano. Nave central. Muro occidental. Detalle (Foto X. Barral). - Fig. 4. San Salvador de Priesca. Nave lateral sur. Detalle de las pinturas. Estado actual. (Foto X. Barral).

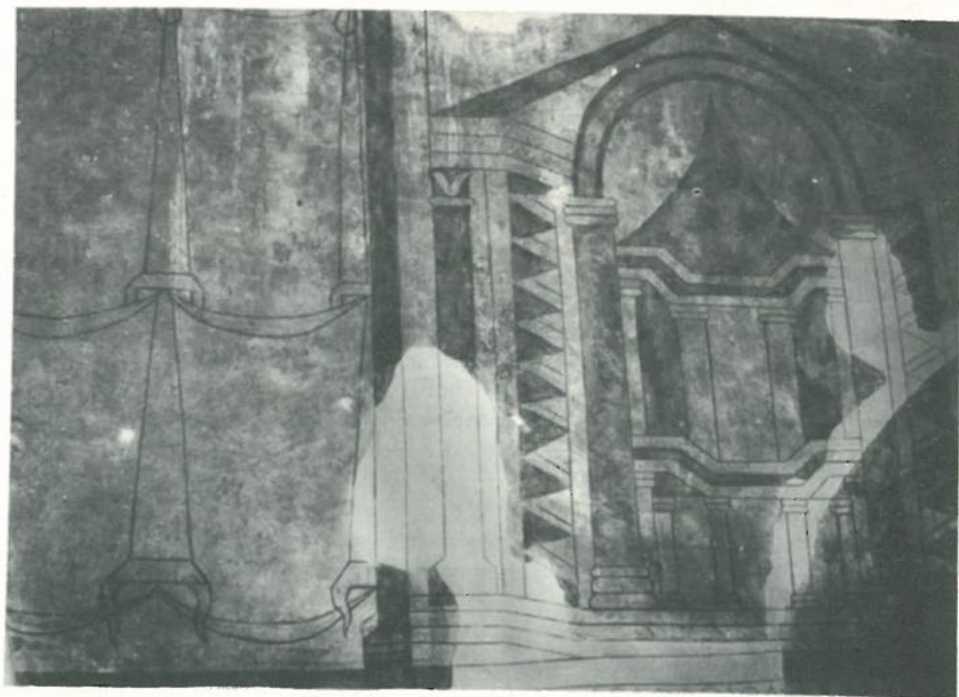
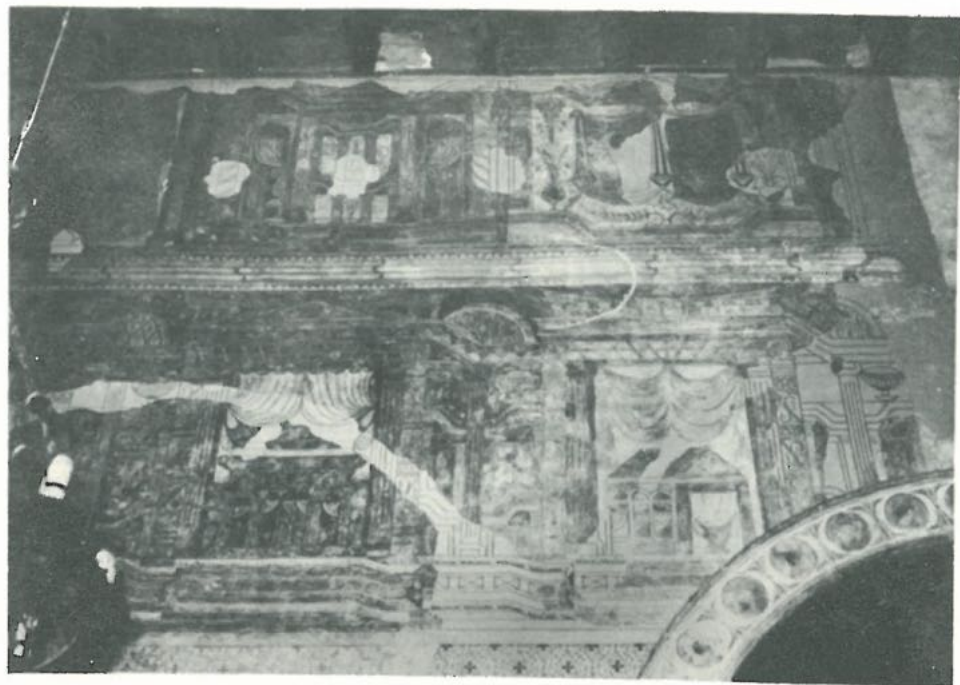


Fig. 5. Santullano. Nave transversal. Muro occidental, Detalle. (Foto X. Barral). - Fig. 6. Santullano. Nave central. Muro norte, Detalle (Foto X. Barral).

el interior de la basílica y el mismo fenómeno se produce en la imagen de Oviedo. En general podríamos decir que se trata de una tendencia a aislar las formas que es típica del arte del bajo imperio.

Paralelamente a este tipo de pintura abstracta, representado por el mosaico del Louvre, persiste una corriente naturalista que hallamos por ejemplo en el mausoleo paleocristiano de Centcelles²¹. Las arquitecturas de Centcelles podrían situarse en un grupo que se llamaría realista y que incluiría también los conocidos pavimentos topográficos como el famoso mapa de Madaba²².

El carácter clásico de las pinturas de Asturias ha sido señalado repetidas veces. Sin embargo, podemos hacer hincapié en el hecho de que las pinturas asturianas en general corresponden a una experiencia que no es única en la Península. La misma fidelidad a modelos paleocristianos se observa en las pinturas de Terrassa del siglo X y de principios del XI²³. La composición de la pintura de la bóveda de la iglesia de Santa María de Terrassa es una copia de la disposición concéntrica de los mosaicos del mausoleo vecino de Centcelles. Un fenómeno parecido lo observamos en las pinturas de San Salvador de Brescia²⁴ y también se produce en la ciudad de Roma²⁵.

Para interpretar correctamente las pinturas de Santullano es necesario recurrir a todos los ejemplos citados. Es posible que la inspiración general haya sido transmitida a través de Bizancio, pero prefiero creer en los numerosos puntos de contacto con el mundo carolingio —con el que sabemos que la corte asturiana mantenía amplias relaciones— y con los ejemplos occidentales como el de la basílica de Iunius Bassus o las incrustaciones de Santa Constanza en Roma²⁶. Por otro lado, las fuentes de inspiración de los edificios pequeños parecen ser más recientes que las de las grandes arquitecturas. Un fenómeno parecido lo hallamos en el mosaico de la Mezquita de Damasco²⁷. H. Stern acaba de señalar que a los artistas de Damasco les interesan menos las representaciones de la realidad visual que los detalles que ellos juzgan esenciales. El simbolismo de los mosaicos de la Mezquita de Damasco y el de las pinturas de Santullano no me parece excesivamente alejado.

En Santullano se trata de una evocación de la residencia del príncipe. Es muy importante para una interpretación exacta de estas imágenes, recordar que estamos en un círculo áulico. Arte de corte y para la corte. La iglesia de Santullano, situada cerca del palacio, pertenece a un arte real de glorificación. La arquitectura del palacio de Alfonso II, conocida por excavaciones recientes²⁸, tiene incluso puntos de contacto con la del palacio de Aquisgrán²⁹. Este hecho, como vengo diciendo, no tiene nada de excepcional, antes ilustra de nuevo los contactos con el mundo carolingio y más precisamente entre las dos cortes³⁰.

Evocación paradisíaca, evocación de la residencia del príncipe, evocación irreal; las imágenes de Santullano no representan los concilios españoles como alguna vez se ha creído³¹.

Queda por examinar uno de los aspectos fundamentales para la comprensión de estas pinturas: el aniconismo, que les da su carácter individual. Solo la representación de la cruz rompe la abstracción arquitectónica del conjunto. André Grabar ha explicado este fenómeno tomando como punto de comparación las imágenes de Belén y ha obser-

vado que en los dos casos estas representaciones se sitúan geográficamente en la frontera con el mundo islámico³². A pesar de que este aspecto de nuestras pinturas no haya podido aún ser explicado de manera definitiva, en Santullano encontramos efectivamente un reflejo de la misma actitud que dirigió el iconoclasmo bizantino, en el que se apartan las imágenes sagradas pero se mantienen las escenas de arte imperial³³.

La solución puede que se halle sin embargo en algunas de las comparaciones que May Vieillard Troieikouff ha establecido entre las Biblias de Teodulfo y la Biblia llamada de la Cava dei Tirreni³⁴. Esta Biblia, del tercer cuarto de siglo IX, encierra una inspiración cercana a la de las pinturas de Santullano. Sabemos además de las relaciones que existían, durante la primera mitad del siglo IX, entre los "scriptoria" hispánicos y los del Valle del Loira. El aniconismo de las pinturas de Santullano no es único ni aislado pero sigue sin explicación global.

Hemos visto de qué manera las pinturas asturianas con representaciones de arquitecturas presentan numerosos contactos con mundos muy diversos. En general se relacionan con la función simbólica del palacio dentro de un arte de corte. Sean cuales sean los edificios que el artista quiere representar, los trata de manera equivalente. Unicamente los detalles transcriben el arte de su época.

En Occidente, como en Bizancio, se encuentra a partir de la segunda mitad del siglo VIII un renacimiento de las representaciones de ciudades y de arquitecturas, imágenes todas ellas basadas en los mismos modelos paleocristianos³⁵. Las pinturas de Santullano (las de Priesca, Fig. 4, no hacen más que copiar las primeras) atestiguan las relaciones entre la corte asturiana y el exterior y se inscriben dentro de un grupo de imágenes que se desarrollan en Oriente y en Occidente al mismo tiempo.

NOTAS

1. Este texto reproduce solamente un resumen de la comunicación que presenté al XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Se han suprimido todas las referencias bibliográficas dejando solo las indispensables para la comprensión del resumen. El desarrollo de las ideas aquí recogidas forma parte de un estudio mucho más extenso que verá la luz próximamente.
2. Helmut Schlunk, Magín Berenguer, "La pintura mural asturiana de los siglos IX y X", Madrid 1957, Véase también, Magín Berenguer, "La pintura mural prerrománica en Asturias", Oviedo 1966.
3. "Symposium sobre cultura asturiana de la alta edad media, septiembre 1961", Oviedo 1967. "Estudios sobre la monarquía asturiana" (2ª edición), Oviedo 1971.
4. Helmut Schlunk, Magín Berenguer, Op. cit., p. 5-105.
5. Helmut Schlunk, "La iglesia de San Julián de los Prados (Oviedo) y la arquitectura de Alfonso el Casto" en 'Estudios sobre la monarquía...' cit., p. 407-465.
6. Henri Stern, "Nouvelles recherches sur les images des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem" en 'Cahiers Archéologiques' t. III, 1948, p. 82 y ss.
7. Helmut Schlunk, Magín Berenguer, Op. cit.
8. André Grabar, "A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges, à Salonique" en 'Cahiers Archéologiques' t. XVII, 1967, p. 59 y ss.

9. Giovanni Becatti, 'Scavi di Ostia, VI'. "Edificio con opus sectile fuori Porta Marina", Apendice: "La basilica di Giunio Basso sull'Esquilino", Roma 1969, p. 181-215, con bibliografía.
10. Helmut Schlunk, Magín Berenguer, Op. cit., p. 67 y ss.
11. Karl M. Swoboda, "Römische und romanische Paläste" (3ª edición), Wien 1969.
12. Ejnar Døggve, "Ravennatum Palatium Sacrum. La basilica ipetrale percerimonie", København, 1941.
13. Noël Duval, "Que savons-nous du palais de Théodoric à Ravenne?" en 'Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole Française de Rome' t. LXXII, 1960, p. 337-371; ID., "La représentation du palais dans l'art du Bas-Empire et du Haut Moyen-Age d'après le Psautier d'Utrecht" en 'Cahiers Archéologiques' t. XV, 1965 p. 249 y ss.
14. Géza de Francovich, "Il palatium di Teodorico a Ravenna e la cosiddetta 'architettura di potenza'", Roma 1970.
15. P.A. Underwood, "The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels" en 'Dumbarton Oaks Papers' t. V, 1950, p. 43 y ss., fig. 26.
16. Noël Duval, 'La représentation'... cit., fig. 1a y Helmut Schlunk, Magín Berenguer, lám. 10,2. Sobre el Salterio de Utrecht deberá tomarse en consideración ahora la tesis de Suzy Dufrenne.
17. Noël Duval, "La représentation"... cit., p. 238.
18. Noël Duval, "Les palais impériaux de Milan et d'Aquilée. Réalité et mythe" en "Aquileia e Milano" ('Antichità Altoadriatiche', IV) Udine 1973, p. 151-158.
19. Helmut Schlunk, Magín Berenguer, Op. cit., lám. 10,3.
20. Noël Duval, "Représentations d'églises sur mosaïques" en 'La revue du Louvre et des Musées de France' t. XXII, 1972, p. 441-448, fig. 3.
21. Helmut Schlunk, Theodor Hauschild, "Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles" ('Excavaciones arqueológicas en España', 18), Madrid 1962, lám. XXIV.
22. M. Avi Yonah, "The Madaba Mosaic Map", Jerusalem 1954; Carl H. Kraeling, "Gerasa. City of the Decapolis", New Haven 1938, p. 297 y ss.
23. Xavier Barral i Altet, "Peinture murale romaine et médiévale en Catalogne avant l'An Mil" en 'Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa', t. V, 1974, en prensa, con bibliografía.
24. "La chiesa di San Salvatore in Brescia" 'Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo' t. II, Milano 1962.
25. Hélène Toubert, "Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle" en 'Cahiers Archéologiques' t. XX, 1970, p. 99 y ss.
26. Henri Stern, "Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome" en 'Dumbarton Oaks Papers' t. XII, 1958, p. 159 y ss.
27. Ultimamente, con bibliografía, Henri Stern, "Notes sur les mosaïques du Dôme du Rocher et de la Mosquée de Damas. A propos..." en 'Cahiers Archéologiques' t. XXII, 1972, p. 201 y ss.
28. Juan Uria Riu, "Cuestiones Histórico-Arqueológicas relativas a la Ciudad de Oviedo de los siglos VIII al X. El palacio de Alfonso II" en 'Symposium'... cit., p. 297 y ss.

29. Felix Kreusch, "Kirche, Atrium und Portikus der Aachener Pfalz" en "Dom zu Aachen". 'Beiträge zur Baugeschichte', V, Düsseldorf 1965, p. 463-533.
30. Claudio Sanchez Albornoz, "Orígenes de la nación española. Estudios críticos sobre la historia del reino de Asturias" t. I, Oviedo 1972.
31. Helmut Schlunk, "Las pinturas de Santullano. Avance al estudio de la pintura mural asturiana de los siglos IX y X" en 'Archivo Español de Arqueología' t. XXV, 1952, p. 15-37. En trabajos posteriores Helmut Schlunk abandonó esta opinión.
32. André Grabar, "L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique", Paris 1957, p. 57.
33. André Grabar, "L'interdiction des images et l'art du palais à Byzance et dans l'Islam ancien", Paris (Lecture de l'Institut de France) 1957.
34. May Vieillard-Troiekouroff, "Les Bibles de Théodulpe et la Bible Wisigothique de la Cava dei Tirreni" en 'Synthronon. Recueil d'Etudes', Paris 1968, p. 153-166.
35. Ingrid Ehrensperger-Katz, "Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléochrétien et leurs dérivées byzantines" en 'Cahiers Archéologiques' t. XIX, 1969, p.1 y ss.

BARTOLOME BERMEJO AND VALENCIA: A REEVALUATION

JUDITH BERG SOBRÉ. UNIVERSITY OF OREGON, U.S.A.

The discovery of the first payment document for Bartolomé Bermejo's "Saint Michael", which places the artist in Valencia in 1468, definitively establishes what has long been conjectured: that Bermejo was active in Valencia before he appeared in Daroca in 1474¹. In the light of this new evidence, we can now speculate about Bermejo's early career in more concrete terms, and begin to draw conclusions as to the development of his style, and his relationship to his Valencian contemporaries.

The "Saint Michael" is a convenient starting point in this discussion. From the first payment document, it is known that the work was commissioned by Antonio Juan, presumably for the parish church at Tous, a Juan family fief. The family itself, however, was based in Xàtiva, and it was in the latter city that Bermejo signed the retable contract. Although there is the possibility that the composition was based on one of a similar theme at San Mateo by the painter of Castellón de la Plana, Valentí Montoliu--presumed to have been executed prior to 1468--² the panel shows that the artist already possessed his own highly developed and sophisticated style, obviously learned in Flanders, and most probably in the studio of Roger van der Weyden³.

There are a number of other works by Bermejo that can be attributed to his years in Valencia, generally on the basis of iconography. The first of these is a small "Virgen de la Leche", much repainted, in the Museo de San Carlos, Valencia, which is here attributed to this artist for the first time. The panel depicts the Virgin nursing her Son, both figures shown in half-length. In style and composition, it is close again to Roger, notably to a devotional panel of the "Virgin and Child" now in the Art Institute, Chicago. Bermejo's rendition of the theme is darker in color scheme, less delicate and somewhat more massive than its Flemish counterpart, and he employs a gold ground. These same two figures in virtually identical poses will reappear on a tiny scale in the crozier of the artist's "Santo Domingo de Silos".

Four panels relating to Christ's passion, divided between the Amatller Collection and the Museum of Catalan Art, Barcelona, are also undoubtedly products of Bermejo's

Valencian sojourn. Chandler Post and Georgiana Goddard King both pointed out that the unusual iconography of the "Ascension" and probably also the rare scene of "Christ Showing, the Crucifix to the Patriarchs" find their echo in Sor Isabel de Villena's "Vida Cristi" ⁴. This work was written in 1440, somewhat late for our proposed dating of these panels, but there are numerous earlier examples of Valencian preoccupations with the post-passion episodes both in literature and art. Francesc Eiximenis recounts both the incident of Christ showing the Patriarchs his crucified image, and his ascension accompanied by these Old Testament worthies in the "Vida de Jesuchrist" of 1404, and Vicent Ferrer also makes use of this version of the ascension in one of his Quaresma sermons preached at Valencia in 1412 ⁵.

Bermejo's version of the "Crucifix" scene, which appears to take place in the Earthly Paradise, is unique, but a similar scene, that of Crist actually transporting the Patriarchs to the Hill of Calvary, appears in Valencian art at least twice, once in a book of hours now in the British Museum (B.M. Add. 18193), and again in a panel by the atelier of the Master of the Perea Family. The "Ascension" with the Patriarchs was depicted around 1437 by Leonardo Crespí in the Book of Hours of Alfonso V (British Museum Ms. 28962, folio 340v).

A Valencian provenance for Bermejo's panels is reinforced by the fact that in an Aragonese copy of the "Ascension" formerly in the Parcent Collection, the Old Testament Patriarchs are conspicuously absent.

Another probable work from Valencia is the "Death of the Virgin", now in Berlin. Much has been written about this little picture, with its unusual scene of Saint Thomas, receiving the Virgin's belt, and its possible connections with the painting on the same theme by Petrus Christus in San Diego ⁶. Though the exact source of Bermejo's panel may still be arguable, what is significant in the present context is the fact that his rendition of the combined Dormition and Saint Thomas incidents is the earlier example to my knowledge executed in Spain. More significant still is the fact that this thematic combination remains rare in the Iberian Peninsula with the sole exception of Valencia, where it begins to occur during the last quarter of the fifteenth century--or just after Bermejo's sojourn there--and continues into the sixteenth. One finds it, for example, in a panel by the Master of Xàtiva in the Museum of Catalan Art, and it can be encountered as late as the work of Vicent Joan Masip.

Finally, there is a single panel of "Saint John the Baptist", in the Museo de Bellas Artes of Sevilla, which, I believe, has been wrongly struck from Bermejo's "oeuvre". The Saint, standing in a lush landscape, his lamb jumping against his legs, puppy-fashion, well accords with Bermejo's lyrical landscape and figure style. In addition, the small partridge by the Baptist's side again appears to be a Valencian idiosyncrasy. One encounters it in a panel by Joan Reixach in the "Retable of the Last Supper" at Segorbe, and in the work of the early sixteenth century Master of Artés at Sant Felix, Xàtiva, but once again, nowhere else in the peninsula.

Viewed as a whole, this series of paintings shows many of the fully developed characteristics of Bermejo's style: the sophisticated landscapes with their dramatic lighting in the post-"Passion" panels and the "Saint John", the superb formal gold-grounded compositions of the "Saint Michael" and the "Virgen de la Leche", and in all of the panels,

the glowing detail of the artist's consummate mastery of Netherlandish oil technique. One is also early aware of Bermejo's limitations. The interior of the "Death of the Virgin" and the panel of "Christ Showing the Crucifix to the Patriarchs" show the artist's inability or noninterest in depicting a coherent space, a concern which will only slightly broaden later in his career.

Thus far, I have indicated Bermejo's relationship with Valencian art only in terms of the content of these early works. But there is strong evidence that his style too owed something to the artistic ambient of Valencia. Perhaps even more important, the brief years that Bermejo spent in the Levantine capital were to leave a much stronger impact on local painters than has been previously noted. The rest of this paper will explore this interaction.

In 1468, Valencian painting was still dominated by the continuation of the Jacomart-Reixach style; Jacomart died in 1461, but Joan Reixach was to live on until 1490. Though much of Bermejo's style is bound up in his Netherlandish training, closer inspection reveals a great deal of accommodation to Valencian norms. Not surprisingly, these reflect much of the Jacomart-Reixach aesthetic. It is evident in the gold ground, embossed only at the corners, of the "Saint Michael". Even greater affinities between Reixach and Bermejo appear if we compare the "Saint Michael" to one of the Valencian master's effigies, such as the "Saint Margaret" dated 1455, now in the Torrelló Collection. Both works are surface-oriented, the graceful curvilinear patterns described by both figures are remarkably similar, though Bermejo's depiction is much more three dimensional. How much of this can be attributed to Bermejo's efforts to please local patrons and how much, if any of it, might be due to Reixach's influence is hard to say, but there are a number of other small touches characteristic of Reixach that are also utilized by Bermejo. This includes the artist's signature on a piece of paper, employed by Reixach in the "Retable of Saint Ursula" from Cubells, and by Bermejo in the "Saint Michael". Reixach also trims his garments with enigmatic letters in the "Epiphany" from Rubielos de Mora; Bermejo likewise employs letter trim in the garment and tile borders of the "Death of the Virgin". Bermejo may have also picked up the type of seated predella figure he was later to utilize in the "Saint Engracia Retable" from Reixach's seated saints in the predella of the Cubells altarpiece.

On the other hand, it is also possible that Bermejo may have transmitted some Rogerian elements to Reixach. This would, for example, explain a general resemblance of the "Annunciation" and "Nativity" in the predella of the Rubielos de Mora retable to such Rogerian compositions as the Granada-Miraflores "Nativity" or the "Anunciation" in the Louvre. I might point out here that the influence of Roger van der Weyden, so strong in western Spain during the fifteenth century, is seldom encountered in Valencia, where because of Dalmau and perhaps Lodewijk Allynckbrood, Eyckian influences tended to hold sway.

It is not surprising that Bermejo's work of the late 1460's reflects at least to some extent the milieu in which he worked. What is more unusual is that he appeared to maintain contact with Valencian artists long after he left Valencia, and that his influence was felt on a generation of artists who were not yet active in Valencia when he resided there. Bermejo was in Daroca at least as early as 1474, and remained in Aragon until 1481. By 1485, he was in Barcelona, and so far as we know, he stayed there during the next

ten years. The period in which we would most logically suppose that there would be strong Bermejo influences in Valencia, around 1470, shows relatively little of it.

Perhaps the one direct instance of a Bermejo follower in Valencia might be discerned in the two panels of the "Via Dolorosa" and the "Agony in the Garden" in a Private Collection in England. It is the "Via Dolorosa" that comes closest to Bermejo's style and types of personages, but space is much more clearly realized in these panels than in the rest of his production, figures are squatter and the draperies are much harder and more metallic than is customarily encountered in his work. The "Agony in the Garden" actually comes very close to other Valencian works from the last quarter of the fifteenth century, notably one of the productions on the theme of the Osona school now in the Philadelphia Museum of Art. On the other hand, the hard highlights of the draperies recall the saints in the background of Paolo da San Leocadio's "Sacra Conversazione" in the National Gallery, London.

Surprisingly, there appears to have been little contact between Bermejo and Rodrigo de Osona the Elder, who was possibly active in Valencia as early as 1464. Rodrigo's Flemish influences come from Dirk Bouts and Hugo van der Goes rather than Roger van der Weyden. Similarly, Bermejo appears to have been completely unaware of the Italianisms found in Valencian art as early as Jacomart and reinforced by the coming of Paolo da San Leocadio and his fellow Italians in 1472.

It is mainly in Valencian works of the last quarter of the fifteenth century that Bermejo's influence is felt. The lovely "Visitation" by the Master of the Perea Family now in the Prado, aside from its delicate Bermejo-like landscape with a cliff and small highlighted bushes, has a woman spinning beneath an arched doorway. She is virtually a sister of Bermejo's spinning woman of his "Pietà" of 1490.

It might seem strange that this artist was apparently in contact not with Bermejo's Valencian works, but rather with his latest period of production in Catalonia. However, it becomes more and more evident that several of Bermejo's presumably Catalan paintings must have been known to his Valencian contemporaries.

The affinities are strongest in the group of works usually designated as by Rodrigo de Osona the Younger, but which appear rather to be the work of several stylistically related hands. The most directly linked of these is the artist who was responsible for the wings of Bermejo's "Virgin of Montserrat", now at Acqui Terme. The extreme sophistication of the landscape and the unusually clear spatial layout of the panel suggest that this is perhaps the last work executed by Bermejo, and I suspect that he may have left it unfinished at his death. Indeed, it is possible that he had contracted to execute the wings as well as the central panel, for the Virgin in the "Presentation in the Temple", the "Saint Sebastian", and the whole general conception of the "Birth of the Virgin" appear to have been begun by Bermejo and modified by the second master. On the other hand, the seascape in the central panel, unique in Bermejo's work as we know it, was a common feature of Valencian landscapes since the time of Reixach, and became a virtual trademark of the Osona group. This may well imply that the two artists worked on the commission simultaneously, Bermejo deriving his landscape theme and perhaps also his more logical spatial orientation from the other master. It is clear in any case that the master of the wings carefully suited his style to match the central panel, and though his

technique is more granular, his landscapes less subtle, and he uses some Italianate devices, notably the shell niche in the "Presentation in the Temple", the whole ensemble is quite harmonious.

Another artist in the same circle was responsible for three panels of the "Agony in the Garden", "Pietà", and "Resurrection", now in the Philadelphia Museum. I have already mentioned the "Agony in the Garden" in connection with the Bowes "Agony", but the other two panels likewise seem to depend on Bermejo compositions. The poses of the Virgin and Christ in the "Pietà" echo those of Bermejo's "Pietà" for Canon Desplá, while the type, pose and costume of Joseph of Aramathaea closely resemble the elderly Magus of another Bermejo work generally dated late, the "Epiphany" in Granada. Conversely, the soldier who looks up at the figure of Christ in the "Resurrection", as well as the angel and the marble tomb with its inscription recall Bermejo's early "Resurrection".

Finally, yet another artist of the Osona group, possible the younger Osona himself, shows affinities to Bermejo's late "Epiphany" in his own compositions on the same theme, notably those in the Prado and in the De Young Museum, San Francisco, though strangely enough not in the key work establishing the personality of the artist, the "Epiphany" in the Victoria and Albert Museum, London, signed "lo fill de Mestre Rodrigo".

How can we account for this continuing contact between Bermejo and the Valencian? It is of course possible that he returned to Valencia after we last hear of him in Barcelona in 1495, but there is no documentary evidence to support this. The problem is complicated by the fact that if the younger Rodrigo indeed existed, the documents relating to his activity place him squarely in the first two decades of the sixteenth century, or long after we cease to hear from Bermejo. Considering this and the uncertainty surrounding the identity of the Osona group artist in the first place, it is hard to establish the exact nature of their relationship to Bermejo. It is, of course, not impossible that the Osona group style was being practised in Valencia as early as the last third of the fifteenth century, and that Bermejo never lost contact with this group after he went elsewhere. If anything, evidence of a collaboration in the Acqui triptych would tend to support this. At this point, however, it is difficult to come to any conclusions about this problem, and I suspect that the answer lies in a new investigation and redefinition of Valencian painting in the last third of the fifteenth century. The one thing which is indeed evident is that Bermejo and the painters of Valencia owed more to each other than has been previously assumed.

NOTES

1. See my article, "Un nuevo documento sobre Bartolomé Bermejo", 'Archivo Español de Arte', enero-marzo, 1968, pp. 61-2.
2. It is possible that Montoliu's panel was one of a series completed by August 2, 1468, for shipment to Ibiza which never reached its destination (cf. Setí Bonfill, "El pintor cuatrocentista Valentín Montoliu", Castellón de la Plana, 1927, p. 39ff.). If this is the case, it is anybody's guess as to which "Saint Michael" was commissioned first.
3. Bermejo's "Saint Michael" comes closest in type, if not in pose, to Roger van der Weyden's archangel in the Beaune "Last Judgement", which dates about 1450.

4. Post, "A History of Spanish Painting", Cambridge, Mass., 1934, vol. 5, p. 173, and King, "Iconographical Notes on the Passion", 'The Art Bulletin', 1934, p. 291ff.
5. Eiximenis, "Vida de Jesuchrist", II, Chapter IV, and Vicent Ferrer, Sermon delivered on Feria IV, Post Ascensionem, 1412.
6. Sterling, Charles: "Observations on Petrus Christus". 'The Art Bulletin', March, 1971, p. 13ff. and Brown, Jonathan, "Dos obras tempranas de Bartolomé Bermejo y su relación con Flandes". 'Archivo Español de Arte', 1963, p. 273 ff.

UN NUEVO "DESCENDIMIENTO" DE GERARD DAVID

ELISA BERMEJO. INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ. MADRID. ESPAÑA

Desde que, en 1905, Bodenhause publicara su estudio sobre el pintor¹, investigadores y críticos han seguido trabajando para catalogar la obra, hoy muy dispersa, del maestro brujeñe y para definir los caracteres de su modo de hacer. Las sucesivas aportaciones de noticias han servido, además, para la mejor comprensión de una etapa capital en el panorama artístico de la Escuela de Brujas ya que, como se sabe, la influencia de Gerard David es la dominante, desde los últimos años del siglo XV y durante la primera mitad del XVI, tanto en la pintura en tabla como en la iluminación de manuscritos². No obstante los estudios realizados, no se conoce por ahora, más que una pintura documentada con toda seguridad, como de Gerard David, la "Virgen con el Niño, rodeada de Santos" del Museo de Rouen³.

Carecemos, también, de noticias sobre la obra que aquí damos a conocer. Sólo sabemos que era propiedad particular, antes de subastarse en una Galería de Arte de Madrid, el día 12 de mayo de 1970, y que en la actualidad, se encuentra en colección privada de nuestra capital. Se trata de una tabla traspasada a lienzo, en fecha que ignoramos. Mide 69x57 cm. pero, la composición hace pensar que puede tratarse de un fragmento ya que, las actitudes y gestos de los personajes, que aparecen en primer plano, denuncian a los protagonistas del tema de "La Piedad" o "Cristo muerto". San Juan estaría, sin duda sosteniendo el cuerpo, sin vida, de Cristo y la Virgen, con las manos unidas y la mirada baja, también parece contemplar a su Hijo muerto. Las actitudes de estos dos principales personajes del drama son muy semejantes a las de los que aparecen en "La Piedad" de Gerard David del Instituto de Arte de Chicago (Colección Ryerson)⁴ y en otras obras del pintor con el mismo asunto. No parece aventurado pensar que la obra haya sido amputada, en la parte inferior y lateral derecho, posiblemente en la misma fecha en que se traspasó a lienzo por deterioro, mala conservación u otra causa que desconocemos.

Al fondo superior izquierdo, se desarrolla la escena del "Descendimiento" con un sentido narrativo, frecuente en los flamencos y en particular en Gerard David, y es por eso que presentamos, bajo este título, la nueva pintura del maestro. Los tipos de rostros, el plegado de las telas y la forma de tratar el paisaje, son los que conocemos en otras obras de Gerard David, pero no son elementos de juicio lo bastante significativos para determinar, dentro de su producción, la fecha de la pintura.

Los colores, con predominio de tonos sombríos y rojos intensos, en las vestiduras de los personajes y de castaños oscuros, en el paisaje, traen a la memoria los utilizados por Ambrosius Benson cuando comienza a trabajar en el taller de David y, por otra parte, el modelado a base de luces y sombras, muy matizadas, recuerdan la técnica de Isenbrant, el más fiel seguidor de Gerard David. Estas características de color y modelado son, precisamente, las que nos deciden a incluir, este "Descendimiento", entre las obras realizadas por el artista al iniciarse su último periodo ⁵ quizás hacia 1515 año en que se sabe estuvo en Amberes y hacia cuando, parece ser, comienza a producir Isenbrant sus primeras obras.

NOTAS

1. "Gerard David und Seine Schule". Bruckmann, Munich. 1905.
2. Max J. Friedländer: 'Early Netherlandisch Painting'. Vol. VIb; "Hans Memling and Gerard David". Comentarios y notas por Nicole Veronée-Verhaegen. Bruselas 1971 p. 77.
3. J. Folie: "Les oeuvres authentifiées des Primitifs Flamands" en 'Bulletin de l'Institut Royale du Patrimoine Artistique' (Bruselas) VI, 1963 p. 230.
4. Friedländer ob. cit. nº 193 lám. 202.
5. Friedländer ob. cit. p. 82.



Fig.1.- Gerard David, Descendimiento. (Col. particular Madrid).

THE ROLE OF SPAIN IN THE REVIVAL OF THE FUNERARY EFFIGY IN MEDIEVAL ART

JAMES D. BRECKENRIDGE. NORTHWESTERN UNIVERSITY. EVANSTON. U.S.A.

As in so many other areas of the history of art, we may take as our text one of the brilliant aperçus of Erwin Panofsky:

"The North African predilection for full-length portraits executed in mosaic was transmitted to northwest Europe by what may be called the southern route, that is to say, via Spain--a process of transmission which has its parallel in many other spheres of cultural life, in scholarship and liturgy as well as in the arts, including architecture".

"Mosaic tomb slabs closely reminiscent of, and only slightly later than, those of Thabraca and Sfax--one of them showing the Good Shepherd surmounted by the familiar pair of doves, the other the portrait of one Optimus--have been discovered, amidst sculptured sarcophagi, in an Early Christian necropolis at Tarragona, and it is, I believe, by intermediaries of this kind that we can account for a whole series of analogous monuments on the other side of the Pyrenees."

Before going into the question of the later monuments Panofsky was about to discuss, let us examine the character of the Spanish evidence.

The necropolis at Tarragona, to which Panofsky refers, is only one of several sites in Eastern Spain at which mosaic tomb slabs of the same general type have been unearthed; but it is the largest of these cemeteries located to date, and certainly the mosaic of Optimus is the finest such mosaic found in the Iberian peninsula--if it is not superior to any of the North African slab mosaics, its putative prototypes. Lozoya even went so far as to say that "la expresión de suave espiritualidad, casi de misticismo, de esta figura, no la encontramos ya en Occidente hasta el Greco".

Of the figure itself, Battle Huguet wrote, "No se trata de un santo o de un personaje sagrado u obispo, como se ha fantaseado por algunos, basándose en el falso nimbo y el supuesto gesto de bendición; debió de ser un personaje importante de la cristiandad

tarraconense, de nombre Optimo, como parece deducirse de la inscripción, que mereció un sepulcro honorífico en el recinto de la basílica cementerial. Por el estilo y por la forma de las letras puede este mosaico ser del siglo IV^{II}.

While not all authorities would concede so early a date to the Optimus mosaic, there can be no question that it is the earliest of its group of tomb slabs, and it is likely to predate any of those from other Spanish sites. The question of when the practice was abandoned is also disputed, with one scholar asserting that the Visigothic occupation brought it to an end, while another seeks to identify the Ampelius of one of the Tarragona slabs with a man of that name who was tutor to Theodoric the Ostrogoth. For what it is worth, our opinion is that so early an abandonment seems unlikely; it was certainly not the case in North Africa under the Vandals, for example.

The mosaic memorial to Ampelius, as Panofsky indicated, does not portray the deceased, but rather--as is so often the case in the North African slabs as well--offers symbols of Christian belief in the afterlife, in this case the chalice from which grows the vine of eternal life, and also a figure of a Lamb. The third reasonably well-preserved mosaic slab (there are many fragments of others at Tarragona) depicts the Good Shepherd, another familiar symbol of the Christian hope for eternal bliss.

The next most important Spanish site for tomb mosaics is the necropolis of Montecillas, where three figural mosaics--perhaps closer in type and style to North African examples--were discovered and transferred to the Provincial Museum at Huesca. One whose inscription indicates the subject's name was Rufus shows him orant; a second, of Macedonius, has hands over breast; while in a third case only the head is preserved, without identification.

From Alfara (Logroño) comes an example of a different type: the mosaic of Ursus, portrayed only in bust--and quite lacking in portrait character--the whole within an elaborate panelled composition containing other symbols as well as extensive inscriptions.

Another source of mosaic tomb slabs was the basilica of S. Pereto at Manacor (Mallorca), where all extant examples bear symbols, not effigies.

Other examples of tomb mosaics, neither showing portrait images, are the tomb of Severina, found at Denia and now in the Museum at Valencia--apparently the first such mosaic tomb slab discovered in Spain; and the mosaic from the necropolis at Lerida, now in the Provincial Collection there.

While these mosaics are widely distributed, they all fall within the same general quarter of Spain, along its eastern coast between Cartagena and Tarragona, with examples inland up the Ebro Valley, and in mid-seas on Mallorca. Thus there seems good reason for the conclusion, already stated by so many authorities, that they must be considered as sharing in the general Mediterranean cultural ambience of the late imperial period.

This of course leads us to consideration of the vaster amount of similar material which has been found in North Africa, most particularly in Tunisia, of which a large number is presently housed in the Bardo Museum in Tunis. While a great many examples derive from inside and round about the Christian basilica at Tabarka (Thabraca), this was no

mere local phenomenon, but rather a popular practice along the entire North African littoral. It would seem to derive in turn from earlier pagan practices, such as the Punic effigy-tombs and stelai; a further relation to Egyptian funerary portraiture (e.g. Fayyum) also seems possible. Various pre-Christian monuments suggest a variety of sources for what developed as a distinctive Christian type of memorial.

One unique aspect of this Christian practice, it appears, is the fact that these mosaic tomb slabs were most commonly affixed to the lids of old stone sarcophagi being re-used. Thus they are not true floor mosaics--although they often occur in comparable contexts. Furthermore, while it is true that our only known examples of such slabs with certain effigies of the deceased from this period occur in North Africa and in Spain, it is not quite true that these areas contain all known funerary mosaic slabs. I know of only two exceptions, but these seem just enough to suggest a broader interpretation of the entire problem.

As Anthony pointed out long ago, in the context of the Tarragona tombs, there exists a comparable work in Southern Italy: the tomb of Ciminia, from Teano, which is dated to the late fourth-early fifth century, and bears a representation of the Adoration of the Magi, flanked by figures of Saints Peter and Paul.

Of even greater significance, in our view, is an unpublished mosaic of evident earlier date and very high quality, with a figurative representation which may be of the deceased; it was found in the cemetery--otherwise so well known for its sarcophagi -- at Salona, far away on the Adriatic at the other end of Italy.

On the basis of the evidence presently available, it seems possible to suggest that we are quite likely to discover more such tomb mosaics at other locations, perhaps throughout the Mediterranean, or at least its western half. It seems clear that we are not just dealing with a specifically North African phenomenon, having one off-shoot in the culturally related region of eastern Spain. What we have is a more diffused practice which seems to have been of much wider occurrence during the Early Christian period.

It might even be plausible to hypothesize that the creation of mosaics of this special type were a special phenomenon found where well-established mosaicists were left, in the age of invasions, with the disappearance of their normal sources of patronage and customary types of commission, and hence obliged to find work wherever and for whomever it might be found. Certainly Tunisia was one of the major centers of mosaic in the later Empire; under the Vandals, the nature and quality of work change abruptly. In the fourth century and into the fifth, Naples was also a center of production, and here work seems to stop even more abruptly. Near Salona, at Aquileia, little of importance succeeds the surprisingly early Christian mosaics. The mausoleum at Centcelles gives ample evidence of the capabilities of the mosaicists of Tarragona around the middle of the fourth century, but nothing of significance appears to follow other than the necropolis mosaic. At Rome or Milan or Ravenna--and of course the great cities of the East--major project continued to be ordered, even though less frequently than had once been the case. But elsewhere a declining market for so expensive an art form as mosaic must have created grave problems.

The mosaics with designs apparently portraying the deceased do seem to be of more

limited distribution. If one excepts the Salona example--which is the least likely to be a portrait in any case--they are a North African and Spanish phenomenon, one occurring so far as we know only on the old Punic territory, as Panofsky pointed out. Here is a tighter link than the broad one of the making of these mosaic slabs in itself; yet even here, it is difficult to see any reason, on the evidence, for the assumption that Spain adopted the practice from North Africa. It could as well have gone in the opposite direction, given the superior quality and apparent earlier date ("pace" Panofsky) of the Optimus mosaic, and the fact that few indeed of the Spanish mosaics fall to the folk-art level of the bulk of the Tunisian material.

The theory of a Punic source for this practice may be justified, since that appears to have been the only pre-Christian culture to have carried into Roman imperial times the practice of making sculptural effigy tombs. But the fact that these latter are found exclusively in Africa does nothing to buttress the monocentric diffusion theory as regards the mosaic tombs.

We would prefer to suggest that we are dealing with a phenomenon of parallel developments, not of sequential ones. We need not deny the possibility of communication between the various territories concerned; but we lack evidence to justify--and, I believe, have ample evidence to contradict--a theory which would bring all this back to one single point of origin.

Let us return to our original text, the study of "Tomb Sculpture" by Panofsky. Having described the significance of the relation between the Spanish and North African tomb slabs, the author went on to explain their significance in relation to subsequent developments:

"That a demand for funerary portraits in three rather than two dimensions should have arisen about eight hundred years after the disappearance of the recumbent or reclining effigy in the round is understandable in view of the general resurgence of major sculpture, integrated with architecture, in the eleventh or twelfth centuries. But it is equally understandable that, in the absence of both a continuous tradition and appropriate models, this demand could be met only by borrowing from another medium. . . . It was by translating such portraits as those on the Afro-Iberian mosaic slabs (supplemented, perhaps, by such portraits as were occasionally painted on the wall above a grave) into the language of sculpture. . . that funerary imagery could be revived within the framework of high medieval civilization."

What, then, are the monuments which Panofsky saw as linking the Tarragona slabs with mature medieval effigy-tombs as the Plantagenet memorials at Fontevrault? Panofsky cites five in particular:

"The mosaic slabs of William, Count of Flanders (d. 1109), its surviving portion transferred from St.-Bertin in St.-Omer to the local museum; that of Gilbert, the first abbot of St. Maria Laach (d. 1152), his half-length portrait emerging from behind a tablet that bears a long encomium; that of St. Arnulf of Metz, formerly in St. Maria im Kapitol in Cologne, destroyed in the Rhenish campaign after the French Revolution but known to us from a drawing which seems to

indicate that the original plaque was executed some five or six hundred years after the death of the saint in 640 but seems to have retained, perhaps from an earlier archetype, the then obsolete orant gesture; that of Bishop Frumuald of Arras (d. 1184); and, as late as about 1300, that of the Dominican General Muñoz de Zamora (d. 1300) in S. Sabina in Rome."

Panofsky rightly makes a distinction between these full-size memorials, meant to occupy horizontal positions, and such smaller-scale plaques (however superficially similar in appearance in photographs) as the Limoges enamel of Geoffroi Plantagenet, Count of Anjou (d. 1151), which must have served as an epitaphium in a shrine-like memorial, not as a tomb slab.

On the other hand, the mosaic of Abbot Gilbert of Maria Laach is also conceptually closer to the epitaph-like bust portraiture than to the full-length figures either of the late antique tradition, or of the developing medieval one of tomb monuments of life scale.

If we consider that the Roman mosaic is far too late to offer evidence of any transition from two to three-dimensional funerary effigies; and that the image of St. Arnulf seems equally unlikely to date in the form portrayed any earlier than the thirteenth century; then we are left with a tiny and quite select group of works for evidence to support Panofsky's theory.

There is, on the other hand, one additional monument which, although not strictly speaking a funerary one, does appear to bear on our problem. This is the floor of the east choir of the church of St. Martin d'Ainay in Lyons, where a fragment of the original mosaic preserves part of a dedication scene almost certainly referring to the fact that this church was dedicated by a Pope, Paschal II, in 1106. This type of commemorative mosaic seems closely comparable to the use of the same medium for funerary monuments, and its date compares closely with that of our earliest preserved medieval mosaic tomb, that of William, son of Robert le Jeune, Count of Flanders, in St. Omer: William is known to have died in 1109, while this part of the pavement of the church was largely destroyed, including the evident damage to his memorial, in a fire in 1152.

These two mosaics, then, form the surviving nucleus of our group of early mosaic tombs, to which can only be added that of Bishop Frumuald of Arras, which is no earlier than the date of his death, 1184.

If we consider the relationship of this group, formally and stylistically, to the actual development of the sculptural tomb effigy, I believe it will be difficult to sustain the Panofsky theory of the derivation of the latter from the former type of monument. The earliest surviving sculptural tombs are represented by the bronze-cast slab of Rudolf of Swabia, in Merseburg Cathedral, which commemorates his death in battle with Henry IV in 1180, when he was filling the role of "anti-emperor" against the arch-enemy of the Papacy. (He does seem to be the first lay person to be buried within a church in the high middle ages; the appreciation of the clergy for his aid, however unavailing, appears involved in this new honor granted him.) Like most large-scale sculpture before about 1100, this work is in very low relief, highly pictorial rather than plastic in character -- as Panofsky has already pointed out. By the middle of the twelfth century, however, tomb portraits executed in Germany in the same medium, bronze, such as that of

Frederick of Wettin (d. 1152), bishop of Magdeburg, are fully three-dimensional sculptures, and we are by all evidence well on our way toward the fully developed funerary effigies of the Gothic period.

In essence, this evolution from shallow relief to full three-dimensionality (even exaggerated by the scissors-poses of those thirteenth-century knights so aptly called the "Dying Gauls") seems to parallel exactly the course of events in other forms of sculpture, such as church portal decoration, during exactly the same period in time: from the cloister to the façade of Moissac, for example. Thus it seems quite unnecessary to introduce an extraneous factor, the mosaic slab, to explain the progress from, in this case, Merseburg to Magdeburg.

In point of fact, the mosaic of St. Arnulf and that of Muñoz de Zamora seem in their mode of depiction determined by the developed character of the sculptural tomb, with its framing of architectural motives. Our three twelfth-century examples, on the other hand, are each of a different type, with that of Frumuald of Arras closest to the mature conventions (other than framing), and William of Flanders least in conformity, given his literal portrayal as physically dead, rather than open-eyed in rebirth. However generously we may try to allow for lost evidence, it is difficult to see from the extant material evidence of the emergence of any consistent mode of portrayal in the mosaic tombs such as clearly developed in the sculptural monuments.

Under the circumstances, then, it is difficult to accept Panofsky's hypothesis of a critical role for the mosaic tomb slab in the evolution of the sculptural tomb of the high middle ages; initial examples of the latter pre-date extant mosaic slabs, and the development of the sculptural tomb then proceeds along lines understandable in relation to the development of monumental sculpture of other types, such as portal decoration.

What may be overlooked in thus rejecting the significance of the mosaic slabs, however is the possibility of a relation to another sort of monument: for the three-dimensional tomb was never the sole form of memorial in medieval practice. It is obvious that there was a strong element of resistance to the sculptured tomb, if only for the practical reason that such memorials displaced traffic within churches. By the later middle ages, the flat tomb slab, either incised in stone like the memorial to Hugues Libergier (d. 1263), architect of the church of St. Nicaise, in Reims Cathedral; or the still more widely proliferated brasses, dominate the census of funerary monuments through most of Western Europe.

The center of production of the brasses, from the first years, was precisely in the area of Flanders, within and around which are the sites of all the Romanesque mosaic slabs. It may be possible to suggest, then, that in the occasional early creation of such mosaic memorials lay the first symptoms of a regional, "Lotharingian" resistance to the three-dimensional tomb, and that it is this same aesthetic preference which bore fruit in the memorial brass later in the course of events.

Where does this leave us with regard to the role of the Spanish mosaics? Even if Panofsky's major thesis appears untenable, they still serve to indicate a likely source of inspiration for the medieval figural tomb—even the most likely source, as he says. The figural tomb, from the eleventh century on, becomes one of the major forms of sculptural

expression in much of Western Europe. By analogy with other forms of art of the same decades, it is not unreasonable to postulate that the form evolved under some degree of influence of extant monuments, and that the most likely source of such models was the art of Roman antiquity. Of available Roman models in the territories outside Italy, the mosaic tomb slabs seem indeed to be the closest in form to the medieval product.

Our evidence about these late antique slabs, as we have shown, suggests that Spain was not the exclusive location of such memorials; it seems likely that such memorials were scattered here and there throughout the former imperial territories. If Panofsky's remark on the mosaic of St. Arnulf of Metz can be expanded upon in its implication of a possible early prototype, we could develop hypothesis of a Lotharingian scholl of tomb mosaics even before Lothair! In any case, we have no way of knowing the possible role of the Carolingian revival of mosaic in the North in encouraging the creation of tombs in this material at that time; only that there are a considerable number of later medieval tombs commemorating personalities dating to the Frankish and Carolingian dynasties.

On the other hand, the examples at Tarragona and Huesca are the only mosaic tombs extant with both the specific figure poses, and the quality, to explain the later adoption of the form; this line of the Ebro Valley was not far off the major pilgrimage route which was quite active at the turn of the twelfth century. An interesting sidelight is cast by the slab of Muñoz de Zamora in Rome: his tomb is unique for the middle ages in that city for its medium; can this have anything to do with his Spanish heritage?

In summary, we would offer the conclusion that the late antique mosaic tomb slab did furnish the closest and most likely source of formal inspiration for the high medieval figural tomb--although not quite in so tidy a fashion as Panofsky suggests. We should probably distinguish between the inspiration supplied by the form of the figures displayed on these tombs, which suggested the form taken by these three-dimensional monuments; and the medium itself, which was copied in a limited area and on a limited scale, and which would seem to have inspired the two-dimensional incised and brass memorials of later centuries.

While the role of Spain in this development must remain imprecise; and while it seems probable that other examples of the form did survive into the high middle ages in other parts of Western Europe; the fact remains that Spain possesses the finest surviving mosaic tombs of the late antique period, and must be taken into account in any analysis of the problem.

PERVIVENCIA DEL MUNDO CLASICO EN LA PINTURA ROMANICA

EDUARD CARBONELL I ESTELLER. BARCELONA. ESPAÑA

Las raíces fundamentales del arte románico, raíces clásica, bizantina e islámica, y a través de éstas todas las influencias orientales, y la raíz autóctona diferencial de cada país, se manifiestan en lo que se refiere a la ornamentación románica de manera fundamental. Tanto en escultura como en pintura los motivos ornamentales de origen clásico son constantes.

Así el motivo tan utilizado en el arte románico formado por la yuxtaposición alternada de ovas y flechas, que aparece tanto en escultura como en pintura, tiene su antecedente inmediato en la ornamentación de la parte correspondiente al equino del capitel jónico.

Nosotros nos atrevemos a conectar este motivo clásico con tres motivos hallados en la pintura mural románica catalana: el formado por la alternancia de círculos y cuentas verticales tratados en blanco sobre fondo rojo, cuya repetición constituye la mandorla que enmarca a la Virgen del ábside de Santa Maria d'Aneu (M. A. C. Barcelona); el de parecida composición, en la que se mantienen los elementos circulares, pero sustituidas las cuentas verticales por unas formas a modo de tallos vegetales con idéntico color, blanco sobre fondo rojo, que aparece en la línea de impostas del arco del ábside de la Epístola de Sant Quirce de Pedret; y la variación de este último motivo, mucho más evolucionado en sentido naturalista, abandonando el geometrismo, en la decoración del fresco del Lavatorio de Pascua (Col. particular, Barcelona), procedente de la antigua iglesia de Andorra la Vella.

Analizando repertorios ornamentales, y partiendo del primer motivo de ovas y flechas clásico, encontramos una pervivencia de este motivo y una constante línea de representatividad en todo el arte de España. Así aparece en la decoración de un fragmento de la cornisa del teatro de Mérida, en otra procedente de Ampurias, y en la lauda sepulcral en mosaico dedicada a Optimus procedente de la Necrópolis paleocristiana de Tarragona. Elementos semejantes y según Schlunk procedentes del mundo clásico, se encuentran en la ornamentación pictórica mural de las iglesias asturianas, en Lillo, Santullano donde los círculos correspondientes a las ovas aparecen pintadas alternativa-

mente en rojo y negro, en San Adriano de Tuñón, mucho más estilizado, y en San Salvador de Valdediós.

Refuerza esta tesis la aparición del mismo motivo en la ornamentación miniada de un Evangelionario del siglo XII que se conserva en la Biblioteca Municipal de Perpignan.

TIPOLOGIA DE LA ARQUITECTURA FRANCISCANA ESPAÑOLA DESDE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO

MARIA JOSE DEL CASTILLO UTRILLA. UNIVERSIDAD DE SEVILLA. ESPAÑA

El presente estudio pone de relieve y sistematiza la Arquitectura de la Orden Franciscana.

Su objeto es establecer la tipología de las realizaciones arquitectónicas de la Orden, desde el establecimiento de los primeros conventos de la misma en España (Logroño, 1214); hasta las obras producto de la Reforma de Cisneros (S. Juan de los Reyes, 1490).

Apesar de la amplitud cronológica y material de este estudio, hemos conseguido establecer los tipos básicos, que se repiten con escasa variación a lo largo de tres siglos, y que continúan apareciendo en posteriores centurias, sin más alteraciones que las ornamentales.

Los puntos básicos que conforman la arquitectura franciscana son los siguientes:

- a) Las disposiciones dadas en los Concilios de Lyon (1274) y de Vienne (1311-1313), por las que se determinan las obligaciones y carácter de evangelización de las clases urbanas, encomendada a todos los mendicantes, y entre ellos a los Franciscanos.
- b) Las normas específicas para el tipo de edificación que han de realizar, dadas en el Capítulo General de Narbona.
- c) La falta de espacio dentro de los muros de las ciudades, que obligan a los frailes a establecer sus conventos extramuros.
- d) El problema de la pobreza franciscana, suscitado desde la vida misma de San Francisco, que divide desde los orígenes la Orden, dando como resultado también una dualidad de criterios en el aspecto artístico, con respecto a la riqueza ornamental de su arquitectura y a la magnitud de sus edificios.
- e) El concepto del espacio unitario que mantiene la arquitectura franciscana en sus iglesias, que están concebidas en función del pueblo (ya que a los franciscanos se les había

encomendado un papel de evangelizadores de las clases urbanas), en contraposición de lo que hasta el momento venían siendo las Ordenes monásticas tradicionales, que concebían sus templos como centros de devoción privada.

f) La protección real, y de determinados núcleos de la sociedad, que a partir de la mitad del S. XV, convierten a los conventos Franciscanos en los antagonistas de la Alta Nobleza, en contra de las Ordenes Monásticas, que son las representantes, dentro de panorama histórico, de los privilegios de esta alta nobleza, en contra del poder real.

Sentadas estas premisas, acerca de los condicionamientos que determinan la arquitectura franciscana, pasamos al estudio de los tipos de edificaciones de la Orden, en el ámbito cronológico marcado. (S. XIII-S. XVI).

TIPOLOGIA

La ordenación que hemos seguido para el estudio tipológico de la arquitectura de los franciscanos la dividimos en las siguientes partes:

- a) Plantas.
- b) Interior (Sección frontal)
- c) Interior (Sección longitudinal)
- d) Exterior (Absides)
- e) Exterior (Sección frontal)
- f) Exterior (Sección lateral)
- g) Planta de conjunto de Iglesia y Convento

A) PLANTAS

1º. De una sola nave con cabecera poligonal y sin crucero.

Ej. San Francisco de Montblanch. (S.XIII); Franciscanos de Sta. Clara (Soria) (S.XIV)
San Antonio el Real (Segovia) (S.XV); Franciscanos de San Gabriel (Segovia) (S.XVI)

2º. De una nave con cabecera poligonal y crucero.

Ej: San Francisco de Betanzos (S.XIV); Sta. María de la Rábida. (S.XIV)

3º. De una nave con capillas y cabecera poligonal.

Ej: San Antonio Abad de Barcelona (S.XV); San Francisco de Villafranca del Panadés. (S. XIV); San Francisco de Lugo (S.XIV).

4º. De una nave con capillas, cabecera poligonal y crucero.

Ej: San Francisco de Palma de Mallorca (S.XIV); San Francisco de Palencia (S.XIV)
San Martín de Noya (S.XIV)

5º. De tres naves.

Ej: San Francisco de Cáceres. (S. XV)

B) INTERIORES (SECCION FRONTAL)

1º. Una sola nave con bóvedas de crucería que apoyan en ménsulas.

Ej: San Antonio el Real de Segovia. (S.XV)

2º. Una sola nave, con bóveda de crucería en el ábside y de madera en la nave.
Ej: Santa María de la Rábida (S. XIV); San Francisco de Lugo. (S. XIV)

3º. Una sola nave con dos de capillas. El tipo de capillas en estas iglesias responde a los siguientes apartados.

b.3.a. Capillas entre contrafuertes sin comunicación entre sí.

Ej: San Francisco de Asís de Barcelona (D); San Francisco de Palma de Mallorca. (S. XIII).

b.3.b. Capillas entre contrafuertes, comunicadas entre sí.

Ej: San Francisco de Medina de Ríoseco. (Valladolid) (S. XV).

b.3.c. Capillas rehundidas en los muros, sin comunicación entre sí.

Ej: La Consolación de Alcalá la Real (S. XVI).

4º. De tres naves, las laterales un tercio más bajas que la central.

Ej: San Francisco de Cáceres. (S. XV).

C) INTERIORES (SECCION LONGITUDINAL)

1º. De una sola nave y cubierta a mayor altura en la nave que en el presbiterio.

Ej: Santa María de la Rábida (S. XIV).

2º. De una sola nave y cubierta a la misma altura en la nave que en el prebisterio.

Ej: San Juan de la Penitencia de Toledo. (S. XV).

3º. De una nave con capillas, en las que la nave principal tiene mayor altura que el ábside.

Ej: San Antonio Abad de Barcelona. (S.XV); San Francisco de Palencia (S.XIV).

4º. De una nave con capillas, en las que la nave y el ábside tienen la misma altura.

Ej: Santa Catalina de Barcelona (d.)

5º. Iglesias con crucero (independiente del número de naves del templo) en las que la altura de las cubiertas del ábside y de la nave es la misma.

Ej: San Juan de los Reyes de Toledo (S.XV).

6º. Iglesias con coro a los pies, independiente del número de naves del templo. El coro suele situarse a dos tercios de la altura total de la nave.

Ej: San Francisco de Medina de Ríoseco (Valladolid) (S.XV).

D) EXTERIOR (ABSIDES)

1º. Absides poligonales, que por lo general presentan al exterior elementos de contrafuerte.

Ej: San Francisco de Palma de Mallorca. (S. XIII); San Francisco de Teruel (S. XIV); San Juan de los Reyes de Toledo. (S. XV).

2º. Absides semicirculares, en los que algunas veces los contrafuertes les hacen parecer poligonales.

Ej: San Francisco de Avila (S. XV. d).

3º. Absides planos o cuadrados.

Ej: San Francisco de la Alhambra (S.XV); La Consolación de Alcalá la Real. (S.XVI) .

4º. Triple ábside. El central mayor que los laterales.

Ej: San Francisco de Betanzos.

Además de la distinción de los ábsides, con respecto a sus formas, también han de tenerse en cuenta las diferencias que marcan entre ellos la relación de las proporciones con respecto a las de la iglesia en general, punto sobre el que no insistimos aquí, por quedar incluido en el apartado "c".

E) EXTERIOR (FRONTAL)

1º. Organización de fachadas en sentido vertical en las que se acusa al exterior la disposición de las cubiertas, que suelen ser a dos aguas.

Ej: San Martín de Noya. (S. XIV); San Francisco de Montblanch. (S. XIV).

2º. Organización de fachadas en sentido horizontal.

Ej: La Consolación de Alcalá la Real. (S. XVI).

3º. Fachadas con portadas ricas en decoración pertenecientes a distintas organizaciones, en las que predominan los elementos arquitectónicos.

Ej: San Francisco de Cáceres. (S. XVI).

Las construcciones franciscanas muestran como característica general, que podemos considerar constante, unas proporciones macizas, y la armonía del conjunto se obtiene por la combinación de los elementos arquitectónicos, más que por los decorativos.

Al aspecto general de estas edificaciones contribuye el sistema de torres, campanarios y espadañas.

Todos los elementos citados, están colocados en la fachada principal del templo, por lo que los incluimos en este apartado.

4º. Campanarios: están adosados al templo, en uno de sus laterales. Tienen una traza muy simple, y son como la continuación de uno de los contrafuertes exteriores.

Ej: Palma de Mallorca. (S. XIV)

5º. Torres: Se adosan a la obra de la Orden a partir del S.XVI, por lo que no pueden incluirse como características de este tipo de arquitectura, en los siglos que comprenden nuestro estudio.

6º. Espadañas: mantienen una situación frontal en la fachada principal del templo. Son muy sencillas.

Ej: San Francisco de Palencia. (S. XIV); San Francisco de Villafranca del Bierzo. (S. XV).

F) EXTERIOR (LATERAL)

1º. Las iglesias franciscanas mantienen lateralmente unas proporciones rectangulares con dos variantes fundamentales.

a) Con cruceros que sobresalen en planta.

b) Con diferenciación de niveles en los que las capillas se acusan al exterior.

G) PLANTA DEL CONJUNTO DE LA IGLESIA Y EL CONVENTO

La arquitectura franciscana toma su organización básica de la de las Ordenes Monásticas tradicionales, pero simplificando los elementos constitutivos.

Reducen las dependencias destinadas a la vida conventual, y les dan mayor importancia a las que están en función de su labor evangélica. Así vuelve a tener un papel primordial el atrio, al cual está vertida la Iglesia, mientras desaparecen muchos de los patios y claustros secundarios, las caballerizas, granjas, etc.

Para apreciar las diferencias indicadas, basta el estudio comparativo entre las plantas de Cluny, Poblet y San Juan de los Reyes, que marcan tres hitos en la organización de las edificaciones monásticas.

DIACRONICA DE LA SINTAXIS DE LA ARQUITECTURA GOTICA CATALANA

ALEXANDRE CIRICI. BARCELONA. ESPAÑA

1.- La utilización de un algoritmo dialéctico puede permitirnos expresar no sólo estructuras sintácticas que existen en un momento dado sino también los mecanismos de transformación histórica.

1.1.- Con ellos, el método estructural rinde servicio a la visión diacrónica.

1.2.- Ejemplo de aplicación a los cambios sintácticos operados en la Arquitectura Gótica Catalana entre el siglo XIII y el XIV.

1.3.- Es claro que los cambios producidos en esta época, incluyendo el paso desde el Románico y el paso al primer Renacimiento, no son esencialmente técnicos (materiales, utillaje, organización del trabajo) sino básicamente lingüísticos, ocasionados por el cambio de valores de la sociedad.

2.- Gótico monástico (S. XIII).

2.1.- Sistema feudal. Colonización agrícola monástica. Estructura ideal jerárquica. Desarrollo del Císter. Modelos borgoñones.

2.2.- Se rompe el sentido románico de la continuidad y se desarrolla la articulación (muros-contrafuertes, arcos quebrados, bóvedas con elementos) que justifica el uso de la palabra "gótico", pero el cambio no es substancial. La axiología románica permanece.

Espiritual. Material.

2.3.- El espacio es concebido como negación de la materialidad (excavación cueva).

3.- Gótico Real (S. XIV).

3. 1.- Asociación burguesía - monarquía, contra el feudalismo. Estructura ideal

racionalizada por el Derecho Romano, Pactismo. Ordenes mendicantes, populares. Modelos monárquicos: Francia. Modelo popular: contacto con tierras islámicas conquistadas.

3.2.- La axiología anterior, que tiene implícito un desdoblamiento formado por las definiciones negativas de cada contrario, ofrece así una posibilidad de escoger, para el cambio, según la actividad de los comitentes sea eufórica o diafórica.

La axiología anterior: $\frac{\text{Espiritual}}{\text{Material}}$... Espiritual Material

donde cada denominador es la definición negativa del otro numerador. Sobre este equilibrio de valores, una nueva situación social producirá una ruptura que, según sea afirmativa de la realidad o negativa de ella (eufórica o diafórica) elegirá un tipo u otro de valores, positivos o negativos para cada relación.

| | | | |
|-------------------|-----------------|-------------------|--------------------------------------|
| | | <u>Autoridad</u> | <u>Eternidad (Gótico francés)</u> |
| | | Negación | Vacío \pm Espiritual |
| <u>Espiritual</u> | <u>Material</u> | | |
| Formal | Vacío | | |
| | | <u>Equilibrio</u> | <u>Temporalidad (Gótico catalán)</u> |
| | | Afirmación | Formal \pm Material |

3.3.- En este momento queda constituido como estilo nacional, plenamente diferenciado del Gótico nórdico, el de los países catalanes, con sus relaciones sintácticas características de:

- Equilibrio entre soporte y carga.
- Ritmo compacto.
- Equivalencia de elementos en serie.
- Semejanza de ejes.
- Evitación de redundancias.
- Reducción de coronamientos.
- Dominio de los plenos sobre los vacíos.

(Imagen del sistema de valores del pactismo, como pluralismo sin subordinaciones recíprocas pero con unidad lógica).

4.- Gótico burgués corporativo (S. XV).

4.1.- Apogeo del poder de la burguesía, que se impone al Rey. Declive de la nobleza. Morfología antiautoritaria. Corporaciones públicas. Modelo flamenco.

4.2.- La axiología anterior: $\frac{\text{Formal}}{\text{Material}}$ $\frac{\text{Formal}}{\text{Immaterial}}$

Prepara la ruptura y la toma de decisión siguiente:

| | | | |
|---------------|-----------------|--------------------|--|
| | | <u>Poder</u> | <u>Confusión, Embriaguez (Estilo Isabel)</u> |
| | | Negación | Amorfo \pm Inmaterial |
| <u>Formal</u> | <u>Material</u> | | |
| Inmaterial | Amorfo | | |
| | | <u>Intercambio</u> | <u>Transferencia (lloges)</u> |
| | | Afirmación | Material \pm Inmaterial |

4.3.- El estilo permanece en lo esencial pero su personalidad ofrece una brecha con la presencia de lo inmaterial. Lo constructivo permanece autóctono. Lo visual se internacionaliza.

5.- No-Cambio renacentista (S. XVI).

5.1.- Invasión de productos extranjeros. Crisis económica. Exportación de monarquía y nobleza. Pérdida de coherencia. Iniciativa privada. Modelo italiano.

5.2.- No hay cambio de axiología porque no hay decisión coherente.

5.3.- Renacimiento entra como un "ruido". Las estructuras permanecen.

DEUX RETABLES ESPAGNOLS DU COMMENCEMENT DU XV^e SIECLE ET LA TRADITION ARTISTIQUE DE BOHEME

RUDOLF CHADRABA

Avant 1420, deux grands retables espagnols sont datés, récemment analysés par C. M. Kaufmann. Celui de St. Georges, provenant d'une église de Valence, actuellement au Victoria & Albert Museum, et l'autre de la Ste. Croix, actuellement au Museo de Bellas Artes à Valence. Leur style s'apparente au gothique international, surtout dans sa nuance de Bohême. Leur programme anti-païen de Reconquista permet de se faire une idée de l'immense richesse des retables de la Bohême pré-hussite et pré-iconoclaste dont parlent les sources, et de leur programme souvent anti-turc et anti-hérétique. Cette conclusion nous est possible en nous appuyant sur les monuments conservés jusqu'à nos jours de l'art courtois de Bohême sous Charles IV et Venceslas IV, et sur certaines sources littéraires. Leur iconographie et leurs byzantinismes, excessivement orientalisants, s'expliquent par le principe d'antithèse imitative de l'art païen et par un programme utopiste constantinien. L'art courtois d'un Jehan de Berry p. ex. reprend cette tradition après la visite de Charles IV et Venceslas IV en France en 1377-8. Une pratique très ancienne, renouvelée par le christianisme combattant et se défendant, y revit avec une intensité inattendue, supportée par l'esprit propagateur de la nouvelle croisade, ranimé entre autres par les exploits de Pierre de Lusignan, roi de Chypre.

Depuis 1927, la question de l'apport réciproque de Pedro Berruguete et de Juste de Gand à la conception et à la réalisation des portraits d'hommes illustres du "studiolo" du duc d'Urbin suscite des controverses ¹.

Dans l'état actuel de nos connaissances il ne semble pas que la solution puisse venir ni des documents d'archives, ni des témoignages anciens. Aucun paiement connu ne concerne cette commande de Federigo da Montefeltre. Quant aux témoignages, pour être plus précis, ils n'en sont pas moins contradictoires. Selon Vespasiano de Bisticci qui écrit à la fin du XVe siècle ses "Vies d'hommes illustres", le "maestro solenne", appelé de Flandre par le Duc, fit, entre autres, les peintures du "studiolo", "e maxime in uno suo istudio, dove fece dipingere i filosofi e poeti e tutti i dottori della Chiesa cosi greca come latina, fati con uno maraviglioso artificio" ². Une légère incertitude peut subsister dans l'identification de ce "maestro solenne" avec Juste de Gand. Pourtant les travaux de ce dernier à Urbin, en 1473 et 1474, pour la confrérie du Corpus Domini, la date de 1476 qui figure dans le studiolo l'autorisent pleinement.

C'est un témoignage plus tardif qui attribue à Pedro Berruguete la réalisation des portraits. Pablo de Céspedes qui écrit au XVIIe siècle, après avoir parlé du peintre en qui il voit surtout le père du sculpteur, ajoute qu'un autre peintre espagnol a peint dans le palais d'Urbin, dans un studio, des têtes en manière de portraits d'homme célèbres ³. La curieuse mention "y otro pintor español" surprend, mais on peut l'attribuer à une erreur de plume. La plupart des historiens en ont ainsi conclu, en rapprochant cette citation d'un acte notarial qui mentionnerait à Urbin, le 7 avril 1477, un "Pietro spagnolo pittore". Malheureusement, ce dernier document, publié en 1822 par Pungileoni, demeure aujourd'hui introuvable ⁴.

La seule conclusion que l'on peut tirer d'informations si incomplètes, c'est que Juste de Gand et Pedro Berruguete ont probablement travaillé au même moment à Urbin et qu'ils ont pu, l'un et l'autre, participer à la décoration du "studiolo". Depuis 1927, une sorte de mode a conduit un grand nombre d'historiens d'art, impressionnés notamment par

l'autorité de Roberto Longhi, à donner à l'Espagnol le mérite de ces créations. On peut bien parler ici de "mode", car les arguments présentés relèvent plus du domaine de l'intuition que de la critique méthodique.

Faute d'éléments nouveaux dans le domaine des textes, on doit se reporter aux oeuvres. Deux occasions ont permis de les aborder sous un jour nouveau: l'exposition réalisée en 1958 par le musée de Gand autour de la personnalité de Juste de Gand et les études scientifiques de l'Institut royal du Patrimoine artistique des tableaux d'Urbino qui ont abouti à la publication d'un volume du "Corpus", du au professeur Jacques Lavalleye⁵. Ces deux occasions ne me semblent pas avoir été exploitées autant qu'il était possible de le faire.

Avant toute chose, il convient de revenir à la seule oeuvre certaine de Juste de Gand, la "Communion des Apôtres". Rappelons, en effet, que les comptes de la Confrérie du Corpus Domini sont absolument formels à son sujet: l'oeuvre a été commandée à "maestro Giusto" en 1473 et lui a été définitivement réglée l'année suivante⁶. Vasari, de son côté, nous permet d'identifier ce "maestro Giusto" avec Juste de Gand⁷. Or le tableau a toujours surpris par sa matière surprenante et a rendu d'autant plus difficile sa comparaison aussi bien avec les "Portraits d'hommes illustres" qu'avec les tableaux susceptibles d'être attribués à la jeunesse du peintre. Un examen attentif que facilitent et confirment les photographies de détail et les documents peut rendre compte de l'état véritable de l'oeuvre.

Si l'on s'arrête d'abord aux anges de la partie supérieure, on découvre, en passant de l'un à l'autre, de singulières différences de facture. Celui de gauche, présente, dans son costume, un modelé significatif des oeuvres flamandes du XV^e siècle: le tracé premier n'est pas visible, le modelé est mené avec finesse dans une surface picturale dense. Son pendant offre une facture de plis très différente: le tracé externe est souligné par un trait visible en de nombreux endroits, le modelé est beaucoup plus dur.

Les mains et les visages des mêmes anges sont plus surprenants encore. Les mains sont à peine modelées et les visages donnent l'impression de faciès plats. Le même caractère apparaîtra encore plus clairement si l'on examine les visages des apôtres ou du Christ dans la partie basse. Les seules indications de modelé sont celles que suggèrent des hachures souvent assez grossières qui transparaissent à travers une couche picturale très mince. Le tableau, dans la partie basse, paraît conçu comme certaines peintures du XVI^e siècle, celles de Jan Scorel par exemple⁸, dans lesquelles un tracé graphique exécuté sur la préparation, reste visible au travers d'une couche picturale très mince et s'intègre d'ailleurs à l'expression finale.

Disons-le nettement, sauf dans le vêtement de l'ange de droite, le tableau présente un aspect que l'on ne peut retrouver dans aucune oeuvre flamande, ni même, d'ailleurs, dans aucune oeuvre italienne du XV^e siècle. L'explication de cet état de choses peut se présumer facilement. Elle se déduit encore plus aisément de la comparaison entre des photographies des détails des visages et des clichés analogues des "Portraits d'hommes illustres", mais ces derniers pris en rayonnement infra-rouge. Car l'aspect des éléments du tableau de la confrérie du Corpus Domini correspond à ce que permet de décoder la photographie en rayonnement infra-rouge des panneaux du "studiolo", c'est à dire la couche sous-jacente de la peinture.

Prenons, par exemple, la tête de l'un des apôtres proches de Judas et celle d'Homère⁹: le même dessin apparaît dans les deux clichés, fondé sur les mêmes pratiques, en particulier des hachures parallèles assez grossières dans les ombres et donnant des indications assez précises pour suggérer le système pileux des personnages. Les comparaisons des mains sont également très significatives: celle du Christ confrontée à celle d'Albert le grand¹⁰ montre bien le même système de définition, avec un cerne extérieur net, voire un peu lourd, qui n'exprime nullement la masse interne et un jeu de hachures assez grossier. Pourtant la main du philosophe, en vision normale¹¹, révèle un modelé très différent qui utilise des dégradés de tons de chairs et des indications de lumière par hachures blanches d'un tout autre esprit.

Bref, la conclusion s'impose: la "Communion des Apôtres" est un tableau inachevé pour ses parties essentielles qui ne nous montrent que la préparation d'une oeuvre qui aurait du revêtir les mêmes caractéristiques que les "Portraits d'hommes illustres" dans leur état actuel. Cette conclusion se peut également présumer des textes. Dans son récent "corpus", le Professeur Lavalleye, emporté sans doute par l'attachement qu'il porte à Juste de Gand depuis son étude de 1936, n'a pas voulu la voir¹². Pourtant lorsque les comptes précisent: "et anche e acesa la scripta tra noi e maestro Giusto et e in mano di Giohanni de Lucha perche non fece el dovere e da noi fo interamente pagato", il est difficile de ne pas lire: et ainsi se trouve rompu le contrat entre nous et Maître Juste qui est dans les mains de Giovanni de Lucca, parce qu'il n'a pas fait son devoir et il a été par nous entièrement payé¹³. Autrement dit, Juste de Gand n'avait pas tenu ses engagements et son contrat a été rompu.

Dès lors, les données du problème sont différentes. Pour tenter de distinguer la part de Juste de Gand et éventuellement celle de Berruguete dans les "Portraits d'hommes illustres", il convient de tenir compte non seulement de l'état de surface des tableaux mais également de ce que la photographie en rayonnement infra-rouge peut révéler de leur préparation. L'exposition de Gand, en 1958, permettait, partiellement, une telle confrontation. Certes, la "Communion des Apôtres" en était absente, mais elle était représentée par de grandes photographies de détails en couleurs qui faisaient nettement ressortir le dessin préparatoire. D'autre part, la présence de photographies en rayonnement infra-rouge des "Portraits d'hommes illustres" autorisait déjà des comparaisons semblables à celles que je suggère.

Je ne puis passer ici en revue tous les documents établis par l'Institut royal du Patrimoine artistique. Mais, autant que je sache, chacun des vingt-huit portraits comporte une esquisse préparatoire de même style. Le visage d'Albert le Grand donne l'exemple le plus typique, celui de "Bartolo Sentinati", souvent donné à Berruguete, l'image la moins nette¹⁴. Ce qui frappe, dans ce dernier c'est d'abord l'existence de nombreux repentirs qui ont pour résultat de donner au visage un aspect plus replet: la coiffure a été rapetissée, le visage élargi. Enfin, le dessin préparatoire apparaît moins nettement: la couche picturale de surface est moins perméable aux rayonnements infra-rouges.

Pour qu'une conclusion nette puisse être proposée, il faudrait pouvoir disposer de documents établis sous rayonnement infra-rouge, d'après des oeuvres de Pedro Berruguete. Je n'ai pu examiner des documents de ce genre que pour deux tableaux dont l'attribution à Berruguete est seulement vraisemblable: les portraits de "David" et de "Salomon" qui

sont insérés dans le retable d'autel de l'église de Paredes de Nava. Le visage de "Salomon" fait apparaître une technique voisine et pourtant différente ¹⁵. Le dessin sous-jacent est beaucoup plus systématique que dans les "Portraits" d'Urbino. Il constitue une vision déjà achevée en soi par un équilibre plus heureux des valeurs du tracé. Les hachures ont une régularité qui contraste avec l'approximation hâtive de celles des "Portraits d'hommes illustres". La confrontation de deux dessins de mains fait bien ressortir ces différences: celle du David de Paredes de Nava est exécutée avec une précision un peu sèche, un peu pédante, celle de Bartolo Santinati dans un style d'improvisation quelque peu désordonnée qui donne ce caractère de faiblesse apparente à l'exécution de la "Communion des Apôtres" (fig. 2).

La conclusion me semble s'imposer: la conception des "Portraits d'hommes illustres" revient à Juste de Gand. Si Pedro Berruguete est intervenu, c'est, peut-être, au niveau de l'exécution, de l'achèvement. Ne faudrait-il pas comprendre la phrase mystérieuse de Pablo de Céspedes, "y otro pintor español", dans le sens même de la suggestion de collaboration de deux peintres à la réalisation: Pedro Berruguete et un autre peintre espagnol. L'ambiguïté demeurerait seulement alors dans la qualification d'espagnol du second maître, ce qui serait une confusion assez secondaire à un siècle de distance des faits.

Cette analyse ramènerait partiellement aux hypothèses de Hulin de Loo. Elle laisse, toutefois, subsister une difficulté. Ceux des portraits qui marquent une évolution nette entre le dessin et l'œuvre achevée, ont un caractère que l'on peut dire italianisant. Le cas le plus typique est encore celui de "Bartolo Santinati" dont l'esquisse préparatoire a été systématiquement modifiée par l'exécution picturale; la main, elle-même, est devenue plus ronde et plus pleine que le dessinateur ne l'avait prévue (fig. 2).

Or, cette orientation est celle qui distingue non seulement quelques rares portraits, mais aussi l'évocation de Federigo da Montefeltre et de son fils Guidobaldo, ainsi que les "Allégories des Arts libéraux" de Londres et de Berlin ¹⁶. Ce sont là les œuvres mêmes à propos desquelles on a le plus souvent envisagé l'intervention d'artistes italiens comme Melozzo da Forlì.

Aucun de ces caractères n'apparaît dans l'œuvre espagnole de Pedro Berruguete. Au contraire, dans les tableaux d'Avila dont la paternité est certaine, on constate un durcissement de la forme, une expression aigüe, rigide, de caractère essentiellement gothique, alors que les tableaux précédents sont les plus proches de l'esprit de la Renaissance italienne parmi ceux du "groupe Juste de Gand".

Je voudrais suggérer ici une interprétation de ces données. Lorsque Pedro Berruguete arrive en Italie, il est probablement assez jeune: 22 à 25 ans, si l'on en croit l'hypothèse de Mayer ¹⁷. Juste de Gand a au moins 35 ans, sinon plus ¹⁸. L'Espagnol plus jeune, pouvait être plus réceptif à l'art italien que le Flamand. Dès lors, il ne paraît pas impossible de lui attribuer la part la plus italianisante du groupe. Le petit "Saint Sébastien" d'Urbino dont le style semble compatible avec des œuvres comme le "Diptyque de Palencia" ¹⁹ irait dans ce sens, ne serait-ce que par l'intérêt pour l'anatomie qu'il présente et qui semble totalement étranger au Flamand, ou encore par la plénitude des formes voisine de celle du "Portrait de Bartolo Santinati" ou même par la densité de matière de sa couche picturale.

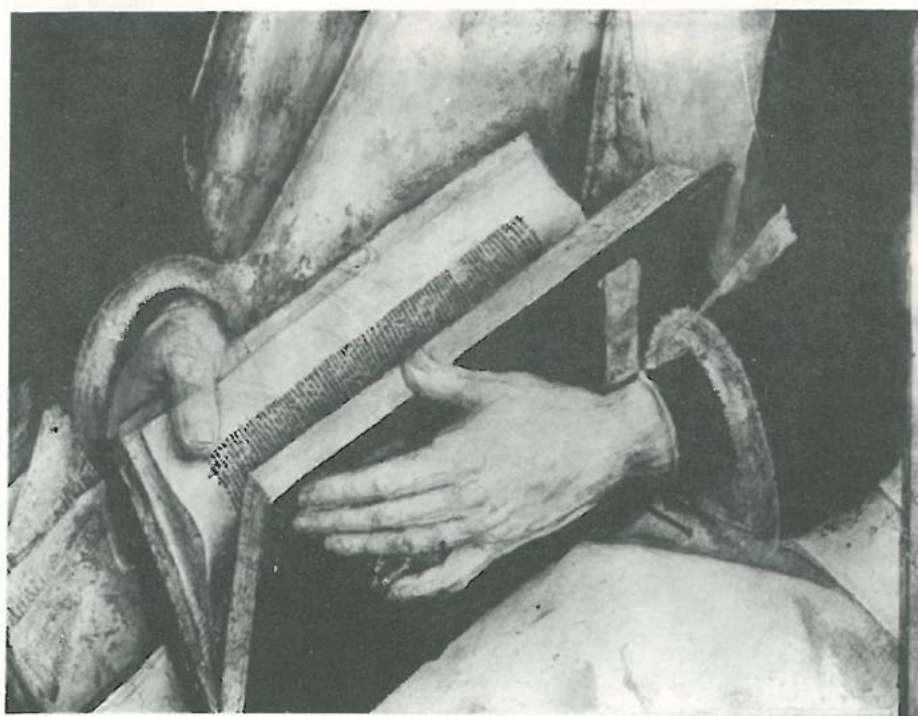


Fig.1. Juste de Gand, "Communion des apôtres" (Urbin), détail de l'ange de droite (ACL B 178.903).-

Fig.2. Juste de Gand, "Bartolo Sentinati", détail des mains à l'infrarouge (ACL L 5855 B).

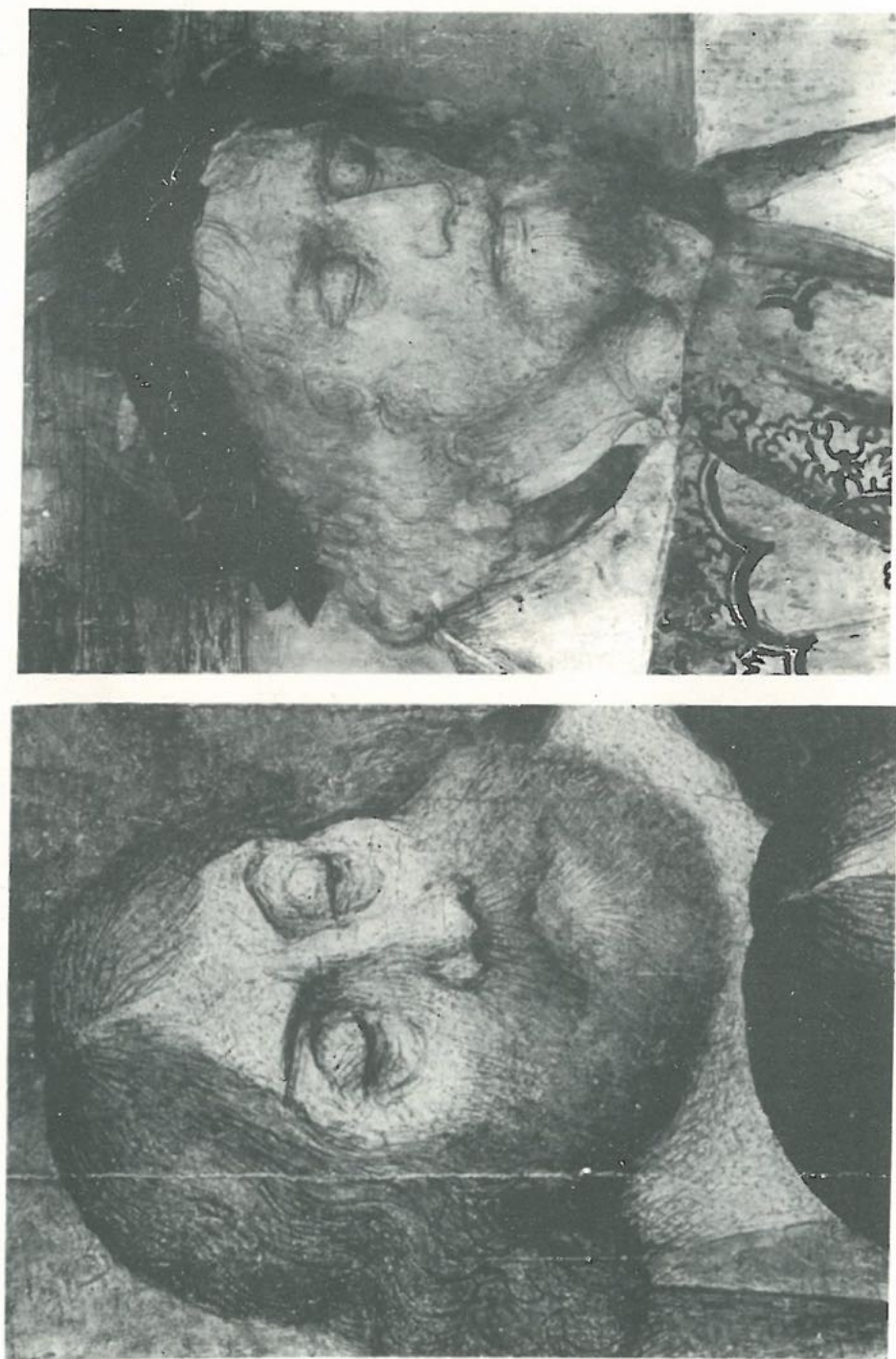


Fig. 3. Juste de Gand, "Communion des apôtres" (Urbain), détail du visage du deuxième apôtre du groupe de droite (ACL B 178, 942). -
 Fig. 4. Juste de Gand, "Homère" (Urbain), détail de la tête à l'infrarouge (ACL L 5842 B).

Par contre, de retour en Espagne, le peintre témoigne d'un style plus aigu, plus gothique. N'est-ce pas qu'il a du nécessairement se plier aux formes dominantes de l'art de ce temps, qu'il a du adapter sa facture à ce qui était accepté, bref renoncer à une part très importante de ce qu'il avait pratiqué en Italie?.

L'hypothèse peut paraître audacieuse et elle l'est. De telles mutations de style, au XV^e siècle, sont rares, du moins, à notre connaissance²⁰. Elle pourrait se justifier, ici, par le changement total de milieu et par la jeunesse de l'artiste. Par ailleurs, si cette hypothèse n'est pas admise, je crois qu'il n'y a plus de place pour Pedro Berruguete en Italie. Qu'il y ait eu un deuxième peintre aux côtés de Juste de Gand ne me paraît guère faire de doutes: l'étude des photographies en rayonnement infra-rouge me semble le confirmer. Toutefois, le second artiste devient le principal responsable pour le "Portrait du duc et de son fils" et pour les "Allégories".

Si l'on se refuse à admettre la possibilité d'une double mutation successive du style de Pedro Berruguete, alors faudra-t-il reprendre à la lettre le texte de Pablo de Céspedes et rechercher quel pourrait être le "otro pintor español" capable d'avoir travaillé à Urbino et rapporté en Espagne des souvenirs assez précis pour pouvoir en faire part à un jeune peintre nommé Pedro Berruguete?²¹.

NOTES

1. Depuis la publication de J. Allende Salazar insistant sur le texte de Pablo de Céspedes ("Pedro Berruguete en Italia" dans 'Archivo Español de Arte y Arqueología', III, 1927, p. 133-138).
2. Vespasiano da Bisticci: "Virorum illustrium CIII qui saeculo XV extiterant vitae", ed. par A. Mai, Rome 1839, p. 122.
3. Pablo de Céspedes: "Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura", (1604), éditée par Ceán Bermúdez, 'Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España', t. V, p. 304-305.
4. L. Pungileoni: "Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino". Urbin 1822 p. 49 M. J. Lavalleye n'a pu retrouver en 1963 le texte mentionné dans les archives d'Urbino.
5. "Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino", musée des Beaux-Arts de Gand, 12 octobre-15 décembre 1957 (catalogue du à Paul Eeckhout, Jacques Lavalleye et Henri Pauwels). "Les Primitifs Flamands - I Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle", 7, Jacques Lavalleye, "Le Palais ducal d'Urbino", Bruxelles 1964.
6. "Corpus" p. 32-35.
7. "Giusto da Guanto che fece la tavola della comunione del duca d'Urbino e altre pitture.." Vasari, "Vite", XXI.
8. La "Bethsabée" du Rijksmuseum d'Amsterdam (cat. n° 2191) est très caractéristique de cette facture.
9. Clichés ACL B 178942 et L 5842 B; "Corpus" pl. XXXVI et CXXVII; fig. 3 et 4.
10. Clichés ACL B 178958 et L 8196 B; "Corpus" pl. XXXI et CLIX; fig. 5 et 6.

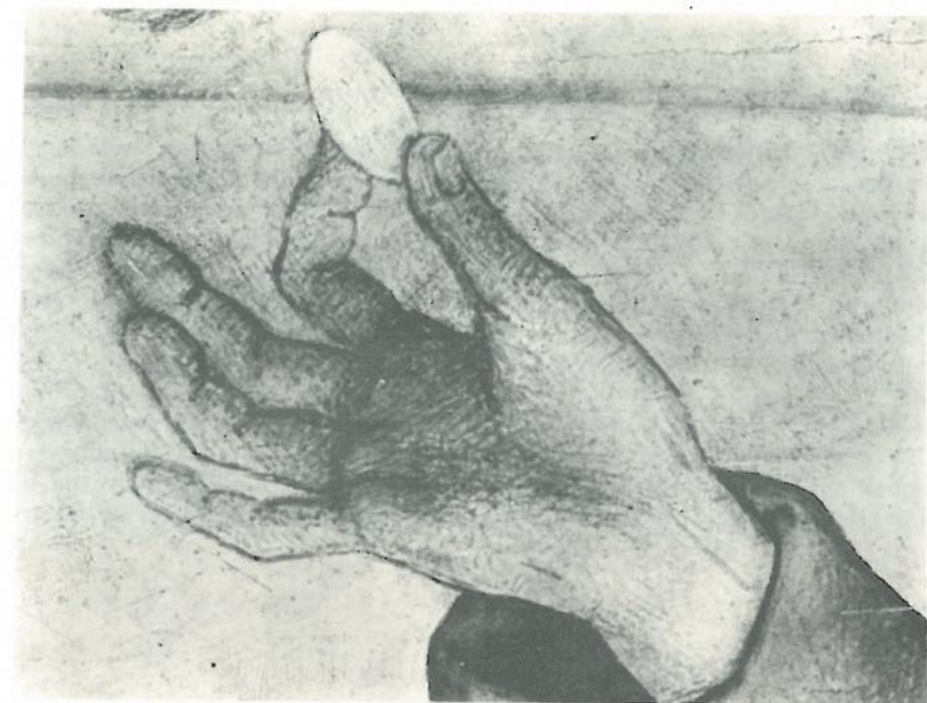


Fig. 5. Juste de Gand, "Albert le Grand" (Urbain), détail de la main à l'infra rouge (ACL L 8 196 B). - Fig. 6. Juste de Gand, "Communion des apôtres" (Urbain), détail de la main droite du Christ (ACL B 178.958).

11. Cliché ACL B 172 526 et "Corpus" pl. CLVIII.
12. "Corpus", opinion personnelle de l'auteur, p. 22-27.
13. "Corpus" p. 35.
14. Clichés ACL L 5878 B et L 5854 B; "Corpus" pl. CLVI (le deuxième cliché n'est pas publié).
15. Cliché ACL L 5889 B.
16. Les deux Allégories du musée de Berlin ont été détruites pendant la dernière guerre. Sur celles de Londres, cf. Martin Davies, "The National Gallery, London" ('Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle', 3) Anvers 1954, p. 142-157.
17. Hypothèse reprise et acceptée par R. Lainez Alcalá, "Pedro Berruguete, Pintor de Castilla", Madrid 1935 (2^{me} ed. 1942).
18. Joos van Wassenhove que l'on peut identifier avec Juste de Gand est mentionné comme franc-maître à Anvers dès 1460. Il devait donc avoir au moins une vingtaine d'années, ce qui lui donnerait de 33 à 35 ans en 1473 lorsqu'il est mentionné pour la première fois à Urbin.
19. Le "Saint Sebastien" de la Galerie nationale des Marches a été rapproché par L. Serra de l'oeuvre de Berruguete: cf. cat. exp. Gand 1957 n° 32; Le "Diptyque de Palencia" est donné à Berruguete uniquement par une attribution stylistique mais qui semble vraisemblable: cf. cat. exp. Gand 1957 n° 41-43.
20. Une mutation moins profonde, mais pourtant sensible, se distingue dans l'oeuvre de Gérard David entre les "Tableaux de Justice" et le "Triptyque du Baptême du Christ" (musée Groeningue, Bruges).
21. Je tiens à remercier tout particulièrement mon ami M. Roger Sneyers, Directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles, qui m'a donné toutes facilités pour utiliser les documents établis par son Institut, ainsi que mon collègue et ami, le Professeur Giuseppe Marchini, surintendant des Galeries de Florence, qui m'a facilité l'étude des tableaux du Palais d'Urbin quand il en avait la garde et m'a fait part de son propre jugement qui rejoignait le mien, à propos de la "Communion des Apôtres".

FILIACION ESTILISTICA DE LA MINIATURA ALFONSINA

ANA DOMINGUEZ RODRIGUEZ. MADRID. ESPAÑA

Gracias a los trabajos de Domínguez Bordona¹ y Guerrero Lovillo², el primero inventariando los manuscritos historiados de las bibliotecas españolas y el segundo en el minucioso estudio arqueológico sobre las Cantigas, es posible replantear el problema de la filiación estilística de la miniatura alfonsina que en los últimos quince años ha sido olvidado y considerado resuelto³.

Hay dos cuestiones de base en el análisis de la filiación estilística de la miniatura alfonsina: por un lado sus relaciones con la restante miniatura castellana del momento, y por otro su situación con respecto a la miniatura europea contemporánea. A través de estas dos cuestiones se pueden percibir las notas peculiares de la miniatura alfonsina que debe sin duda ser así llamada por constituir un conjunto con entidad propia patrocinado por este monarca⁴.

En la miniatura castellana de pleno siglo XIII Domínguez Bordona ha señalado la existencia de una miniatura cortesana, patrocinada por Alfonso X, que reinó entre los años 1252 y 1284, y de una iluminación al servicio de monasterios y catedrales. Pero en esta doble producción, cortesana y monástico-catedralicia, existe una divergencia estilística, que creo plantear por primera vez y habría de ser corroborada posteriormente con el estudio de los numerosos manuscritos que yacen olvidados en los estantes de las Bibliotecas. Frente a una miniatura monástica y catedralicia de tendencias estilísticas francogóticas, que encuentra paralelos en la pintura monumental, destaca la miniatura cortesana alfonsina por sus caracteres estilísticos muy alejados de lo francés y sin paralelos con la pintura monumental de entonces. Parece manifestarse la misma dualidad que se aprecia en la arquitectura castellana del siglo XIII y que Chueca define diciendo: "... si no hubiera sido por los poderosos obispos de la época... el arte español hubiera sido entera presa del mudejarismo... Los reyes y cortesanos gravitaban hacia Andalucía y de este lado hubiera vencido la balanza a no ser por aquellos eclesiásticos que estudiaban en París..."⁵.

De momento sólo puedo citar un códice, la Biblia en romance I. J. 2. del Escorial ⁶, como representante de la tendencia francogótica no cortesana, divergente de lo alfonsino y con un estilo semejante al de las pinturas de la capilla de San Martín o del Aceite de la Catedral Vieja de Salamanca, realizadas en 1262 ⁷. Como es patente en la Última Cena del manuscrito escurialense (Fig. 1), en estas obras de estilo francogótico falta cualquier resonancia de tipo islámico o mudéjar y las planas arquerías que cobijan a los personajes son plenamente góticas y siguen un mismo modelo a lo largo de todo el códice. Así sucede en algunos manuscritos franceses, como el Salterio de San Luis y el Antiguo Testamento de la Pierpont Morgan Library, a diferencia de la variedad que domina en los alfonsinos. Las figuras son delgadas, nerviosas y expresivas tanto en la Biblia escurialense como en los manuscritos franceses. Predominan, también aquí, los colores rojo y azul, con una intensidad que, como en Francia, permite suponer una estética que busca emular la luminosidad de las vidrieras. Los objetos representados en las escenas de interior carecen igualmente de rasgos mudéjares. El altar que vemos en la Purificación (Fig. 4) se cubre con un tapete ondulado, semejante al de los manuscritos franceses y totalmente diferente al frontal decorado con cerámica vidriada que vemos generalmente en las Cantigas. El lecho en donde duerme San José, al ser avisado por el ángel, es un mueble de madera cubierto con una tela y provisto de una cortina con anillas, que permite el aislamiento, totalmente similar a los del Antiguo Testamento de la Pierpont Morgan Library ⁸, y diferente al que se presenta en numerosas Cantigas, con un amplio dosel de aspecto oriental, como en la cantiga 84 (Fig. 2), o a las colchonetas en donde reposa Jessé en el Fuero Juzgo de la Biblioteca Nacional.

Al analizar la miniatura alfonsina en sus relaciones con la europea hay que compararla en primer lugar con la iluminación francesa aunque finalmente se llegará a la conclusión de que las similitudes entre ambas, si es que existen, son algo totalmente secundario. Las divergencias entre las realizaciones alfonsinas y las francesas se manifiestan en tres aspectos que se analizarán sucesivamente: el tipo de textos iluminados, la iconografía y el estilo. Estas divergencias son hondas y no podrían nunca reducirse a la presencia circunstancial, en los ejemplos concretamente elegidos, de maestros peculiares. Se da por descontado el hecho de que en cada uno de estos manuscritos colaboraría un número elevado de artistas que, incluso, llegarían a participar en una misma hoja.

En cuanto a los textos hay que señalar que París produjo fundamentalmente en el siglo XIII Biblias y Salterios ⁹. La Biblia parisina más característica —aunque desde luego no la única— fué entonces la "Bible moralisée" ¹⁰ que con numerosas imágenes pero escaso texto analiza algunos pasajes de las Sagradas Escrituras comparándolos con textos e imágenes de hechos paralelos según un triple sentido alegórico, moral y anagógico. Este tipo de Biblia no narrativa se mantuvo en Francia hasta el siglo XV y constituyó un antecedente de la "Biblia Pauperum". Aunque en Francia existieron también Biblias narrativas, siguiendo el tipo de Biblia románica, lo peculiar de Castilla fué el exclusivismo con que se ilustró la Biblia gótica siguiendo un criterio narrativo y cronológico ¹¹. Tanto en Francia como en Inglaterra —país en que tuvo su origen esta moda— el manuscrito favorito de reyes y nobles fué en el siglo XIII el salterio ¹², el libro de lujo por excelencia del momento, que en el siglo XIV será sustituido en Francia, aunque no en Inglaterra, por el Libro de Horas ¹³.

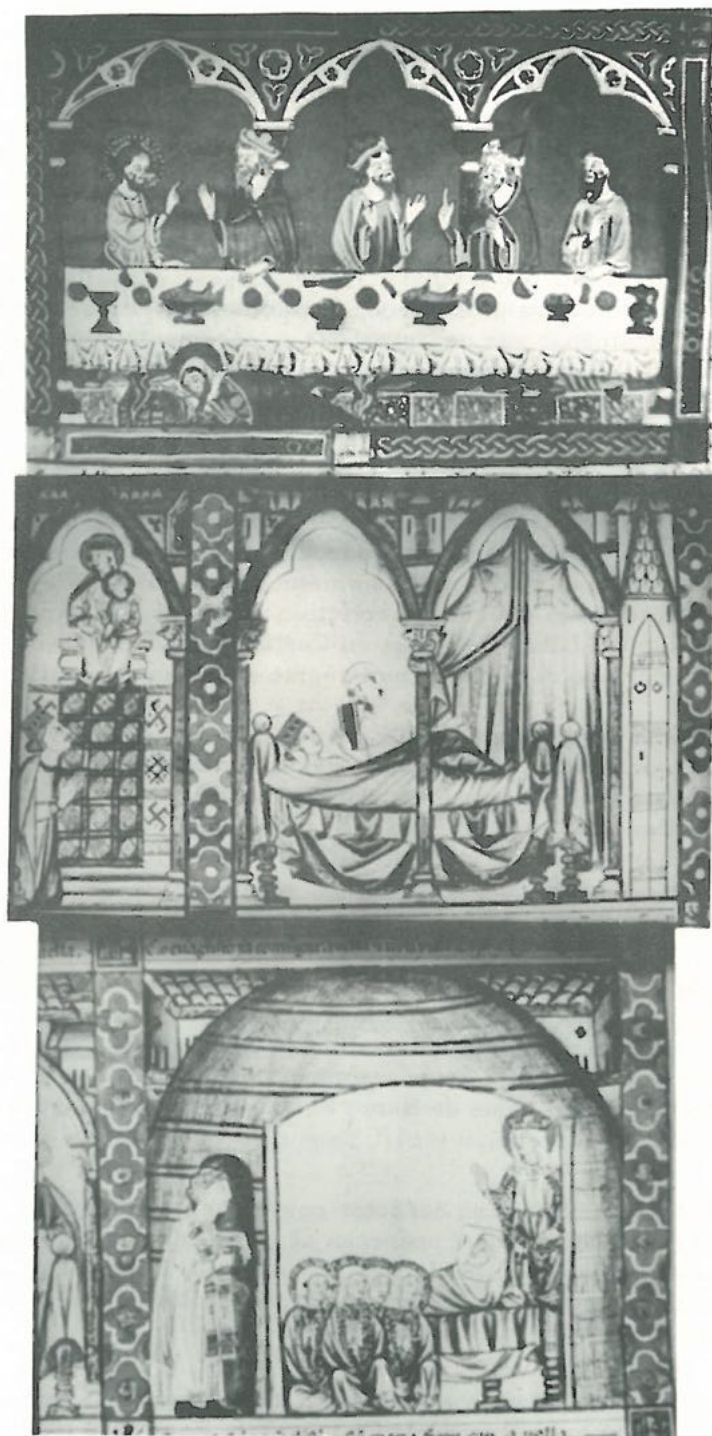


Fig.1. Ultima Cena. Manuscrito I.J.2. Monasterio del Escorial.- Fig. 2. Las Cantigas: cantiga 84 .- Fig.3. Idem, cantiga 75.

En la miniatura alfonsina el panorama de textos es totalmente distinto. Predominan las obras profanas: el Lapidario, el Libro de los Juegos, la Gran e General Estoria, la Crónica de España, el Fuero Juzgo. Y las únicas obras religiosas, las Cantigas, no son de carácter litúrgico. La Biblia fué traducida al castellano en época de Alfonso X pero entre los manuscritos conservados de este monarca, ricamente iluminados, no aparece ninguna como tal aunque sus textos se introdujeron parcialmente en la Gran e General Estoria, junto con gran cantidad de pasajes de la historia pagana y profana, con el fin de dar una explicación acerca de todo el pasado de la humanidad ¹⁴. El Lapidario alfonsino, muy diferente a los lapidarios franceses, constituye un intento de analizar las piedras indicando sus propiedades medicinales y físicas, los lugares en donde se encuentran y explicando sus características en relación con la influencia de los Signos del Zodiaco ¹⁵. Pero en Francia los Lapidarios medievales, como los Bestiarios, consideran las propiedades de piedras y bestias con un carácter simbólico que constituye un reflejo de la divinidad ¹⁶.

La diferente selección de textos iluminados indica una profunda desigualdad en cuanto al pensamiento filosófico y concepción del mundo que predominaban en uno y otro círculo. La ausencia de salterios de lujo en la producción alfonsina es sintomática de una inexistencia de relaciones en el campo de la miniatura. La relación entre el texto de moda de un período determinado y un estilo artístico quedó demostrada posteriormente con la tardía aparición del Libro de Horas en Castilla adonde llegará, en la segunda mitad del siglo XV, importado de Flandes juntamente con el nuevo estilo de pintura.

En cuanto a la iconografía sobresalen algunos hechos peculiares de la miniatura alfonsina que muestran su unidad y la individualizan frente a la miniatura francesa del momento. Destaca en primer lugar la miniatura alfonsina como una producción claramente cortesana en donde la figura del rey preside desde el frontispicio de la mayoría de sus códices. Además resultan significativas las distintas modalidades adoptadas por algunas imágenes de tipo profano y religioso, frente a las versiones de los manuscritos franceses.

La abundancia de imágenes cortesanas en la miniatura alfonsina no tiene parangón con ninguna otra producción manuscrita del mismo siglo y constituye el precedente de los grandes conjuntos de iluminación cortesana de Europa Occidental. Entre éstos destacan, sobre todos, los realizados en París entre los años 1350 y 1370 para Charles V le Sage ¹⁷, los patrocinados por el Duque de Berry en el mismo centro entre 1385 y 1416 ¹⁸ y los realizados en Flandes entre 1450 y 1470 para el Duque Philippe le Bon ¹⁹.

Los manuscritos alfonsinos exhiben su carácter cortesano en las típicas miniaturas de encabezamiento con imágenes en donde aparecen el rey y sus cortesanos en actitudes que evocan algunas de las etapas de la elaboración de cada Libro. En estas se manifiesta la íntima participación del rey Alfonso en la producción literaria por él patrocinada. Destacan además por la gran variedad que muestran ²⁰.

La escena de presentación del libro por el autor (autor intelectual, traductor, copista...), que será típica en los manuscritos de Charles V le Sage y de Philippe le Bon, se ve en un solo caso, en la Tabla del Lapidario (Escorial, ms. h.I.16), en donde un personaje, elegantemente vestido, se arrodilla ante el rey al que acaba de entregar su libro.

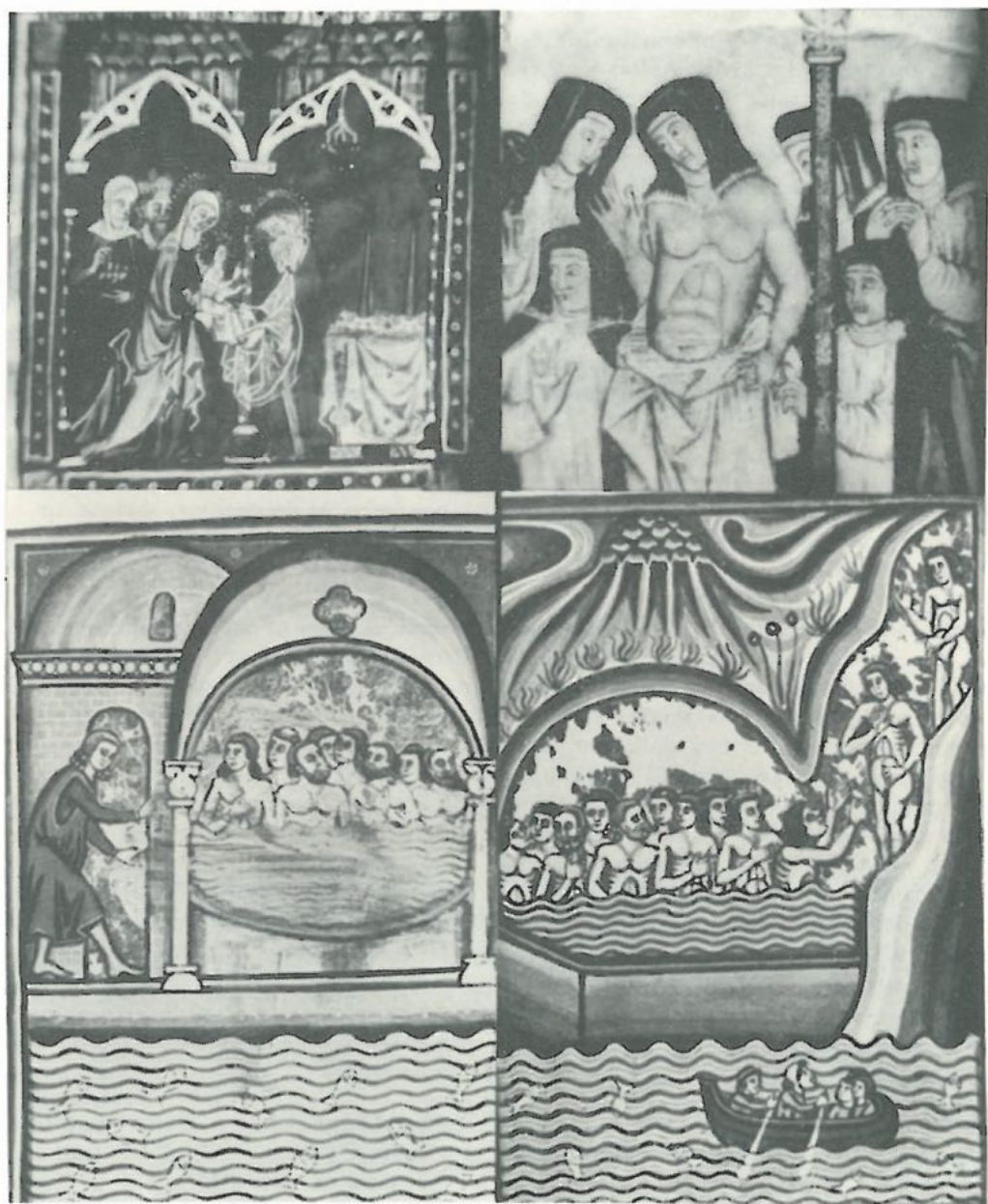


Fig. 4. Purificación. Manuscrito I.J.2, Monasterio del Escorial.- Fig. 5. Las Cantigas: cantiga 7.- Fig. 6. Miniatura del "De balneis Puteolanis". Roma. Biblioteca Angélica. Ms. 1474.- Fig. 7. Idem.

En los manuscritos alfonsinos la escena cortesana, de encabezamiento del manuscrito, más frecuente presenta la imagen del rey dictando a sus escribas. Unas veces lee de un libro o de un rollo que tiene en sus manos, y otras dicta de memoria. Posiblemente la presencia del rey dictando se debe no sólo a su participación en el texto, pues también aparece en algunos manuscritos, como el Libro de los Juegos, que fueron traducidos totalmente del árabe, sino a su iniciativa en la elección de dichos textos que se expresa generalmente en los prólogos del libro en los que el rey, hablando solemnemente justifica la importancia de los textos elegidos. Así en el ms. T.I.I. de las Cantigas del Escorial hay dos miniaturas de encabezamiento con la representación solemne del rey y sus cortesanos. En una se hace alusión a la redacción del prólogo, que se inicia con unas palabras en que el monarca parece justificar su abandono momentáneo de los quehaceres científicos pues dice así: "Por que trobar e couda en que iaz entendimiento...". Y la otra acompaña a la elaboración del propio texto ²¹. El rey dicta de memoria en el Libro de los Juegos ²². En la Crónica de España (Escorial, ms. Y.I.2.) aparece el monarca entregando un libro cerrado a un personaje que bien pudiera ser el príncipe heredero ²³. Esto apoyaría la casi certeza de que este texto se terminó a la muerte del rey por su hijo Sancho IV, mostrando la escena en que éste lo recibiera de manos de su padre ²⁴.

En los manuscritos alfonsinos, además de las solemnes imágenes de presentación, elaboración, justificación y entrega del manuscrito al heredero, existe un segundo tipo de imágenes cortesanas en las que el rey aparece participando activamente en los hechos narrados.

En las Cantigas (Escorial, T.I.I.) figura Alfonso X como orante en numerosas ocasiones. La representación del destinatario del manuscrito en actitud de oración es bastante frecuente en códices cortesanos medievales aunque en el siglo XIII no alcanzó la difusión que logrará más tarde. Pero las representaciones de Alfonso X en oración son algo muy peculiar. El rey actúa como un trovador, orando y recitando a la vez, arrodillado generalmente, aunque en ocasiones está de pie, ante las imágenes de Cristo y la Virgen, y además se dirige a las gentes de diversa condición que le rodean. Aparece así en un gran número de cantigas, las llamadas "cantigas de loor" en las que no se cuentan milagros de la Virgen sino que se ensalza su figura. En la cantiga 170 muestra a María como sanadora de enfermedades, en la 80 dirige la oración de sus cortesanos a María como intercesora y en la cantiga 90 les presenta a María como vencedora del demonio a través de sus ángeles ²⁵. El papel del rey como trovador de Santa María se resume en la cantiga 120 en donde Alfonso ensalza a María, coreado por un grupo de músicos y danzarines ²⁶. Esta serie de imágenes explica la justificación del rey en el prólogo alegando que trovar es cosa que exige entendimiento y es por tanto digna de un rey cuya vida se dedicó en gran parte al estudio.

Como caso excepcional se puede citar la cantiga 142 en donde el rey se presenta como protagonista del milagro correspondiente que cuenta "como el rey don Alfonso lançou un falcon a una garça..." y lo recuperó por intercesión de Santa María ²⁷.

En otro de sus códices, el Libro de los Juegos, el rey interviene en actividades menos piadosas. Así, en el f. 48, aparece el monarca, con el mismo ropaje solemne de las miniaturas de presentación, participando en una de las jugadas de ajedrez, en compañía de una dama, vestida con ropas transparentes y muy escotada, que se enfrenta en el

juego con otra mujer de atuendo semejante. Quizá por la ligereza de sus atuendos las mujeres han sido posteriormente medio borradas aunque se respetó por completo la persona del rey ²⁸.

Conviene prescindir de un aspecto de la iconografía alfonsina que Guerrero Lovillo estudió exhaustivamente a propósito de las Cantigas: los muebles y arquitecturas que oscilan entre lo cristiano, lo mudéjar y lo islámico; las indumentarias múltiples que reflejan la peculiaridad religiosa, racial y social de la Castilla de entonces. Los mismos rasgos aparecen en los otros códices alfonsinos.

Es necesario señalar la existencia de determinadas peculiaridades en algunas imágenes religiosas y profanas de los manuscritos alfonsinos, diferentes a las francesas e inglesas contemporáneas del mismo siglo.

En la iconografía de tipo profano destaca la mayor sabiduría de lo alfonsí en la utilización de las imágenes astronómicas legadas por el mundo clásico. En los manuscritos alfonsinos no se produce la divergencia entre los personajes clásicos y su apariencia no clásica, que es frecuente en Francia e Inglaterra en los siglos XIII a XV ²⁹. El signo de Piscis por ejemplo, tanto en el Lapidario como en los Libros del Saber de Astronomía, aparece como dos peces unidos por una cuerda o sedal que parte de sus colas. Pero en Europa Occidental habrá que esperar al grabado de Durero del año 1515 para ver semejante disposición ³⁰. Esta mayor comprensión de las imágenes clásicas, llegadas sin duda a través de los árabes, se muestra perfectamente asimilada. Así la constelación del "genuflexu", "hombre del hinojo hincado" como dice el Lapidario, viste saya al modo cristiano y no es por tanto una simple copia de los modelos árabes ³¹.

Las peculiaridades alfonsinas en la iconografía religiosa se pueden señalar a través de unos temas de gran difusión tentadora del Paraíso, el árbol de Jessé y la Anunciación.

La serpiente que aparece en el Paraíso en las versiones francesas de los siglos XIII al XV es una figura fantástica, terminada en cabeza femenina que generalmente va tocada con birrete y velo. Así parece, entre otras obras, en el manuscrito del Antiguo Testamento de la Pierpont Morgan Library ³² y en las "Très riches heures du duc de Berry" ³³. Pero en las Cantigas ³⁴ la serpiente es un animal muy naturalista cuyo cuerpo se adorna con manchas veteadas y está lleno de vigor y fuerza. El hecho de que esta misma modalidad figure en un manuscrito cortesano de la primera mitad del siglo XV, los Castigos del Rey Don Sancho (Biblioteca Nacional, ms. 3995, f. 16) indica que una tradición diferente a la francesa circulaba por la corte castellana ³⁵.

El árbol de Jessé aparece en las Cantigas (Escorial, ms. T.I.I.) en tres versiones a cual más original en relación con las versiones francesas contemporáneas de todos conocidas ³⁶. En la Cantiga 20, en la que el rey "loa a verga de Jessé que es Santa María..." aparece el patriarca como un vigoroso personaje, profundamente dormido en su lecho, que con una mano sujeta una rama sobre la cual se superponen solamente dos reyes, apareciendo en lo alto María con su Hijo. En la cantiga 80 el árbol arranca simplemente del suelo (no aparece Jessé) y entre sus ramas se alojan reyes y profetas, figurando en la cumbre la Virgen con el Niño ³⁷. Pero la versión más original es la de la cantiga 70 en donde es la propia Virgen quien lleva en sus manos, caminando en actitud triunfal, una rama cuyo brote final es Cristo en actitud de dueño del universo ³⁸.

La originalidad de la iconografía religiosa alfonsina se manifiesta incluso en el tema de la Anunciación. El ángel y la Virgen aparecen de pie, con la mano alzada en señal de asentimiento y saludo, como en las versiones francesas. Pero las flores alegóricas de la virginidad se presentan bajo modalidades diferentes. En Francia lo frecuente es la presencia, en un jarrón muy estilizado, de un solo lirio, que se presenta bajo la forma heráldica flordelisada ³⁹. Pero en la Cantiga I, y en alguna otra, se presenta un enorme tiesto, situado en el interior de un pequeño jardín, del que asoman numerosos lirios naturalistas rodeados de ramas verdes ⁴⁰.

El estudio de la miniatura alfonsina desde el punto de vista estilístico lleva a proclamar también su radical diferencia con la francesa. Los paralelismos que en el aspecto estilístico se presentan con la miniatura de otro centro europeo, que luego se indicará, contribuyen a reforzar esta tesis de la independencia frente a lo francés que no se basa, por lo tanto en ningún sentimiento pseudo-nacionalista.

Los valores estilísticos que proclama la miniatura alfonsina divergen en la mayoría de los casos de lo francés. Los fondos blancos, del color del pergamino, sobre los que se recortan los personajes indican que no existe el deseo de emular el efecto luminoso de las vidrieras. Los colores aparecen aplicados con criterios de valor diferentes. En la miniatura alfonsina el colorido de los objetos y personajes está ampliamente matizado como vemos en la cantiga 84 (Fig. 2). Un salterio parisino del siglo XIII ⁴¹ sirve como prototipo de las peculiaridades francesas: el fondo de oro pulimentado desempeña con su esplendor el mismo efecto luminoso de la vidriera, el color cuando existe es continuo y los objetos y personajes se separan por fuertes trazos negros.

En la miniatura alfonsina existe además una diferente concepción de la figura humana y animal. En la miniatura francesa del siglo XIII los personajes son delgados y nerviosos. Su expresividad culmina en el salterio de San Luis y es muy característica, por ejemplo, en la historia de la destrucción de los ídolos paganos por Gedeón ⁴². La delgadez de los personajes en este manuscrito francés, totalmente inverosímil, indica el final de una etapa estilística que será renovada por una vitalizadora influencia inglesa representada por el Maestro Honoré, en el último cuarto del siglo XIII. El tipo humano de los manuscritos alfonsinos es por lo común totalmente diferente. Prescindiendo de las peculiaridades entre distintos maestros, el ideal estético a que se ciñen los personajes es muy diferente. Son figuras macizas y robustas, aplomadas y de poco movimiento. En los desnudos se aprecia un intenso modelado, determinado por efectos de luces y sombras, que expresa perfectamente estos caracteres. Así se manifiesta, entre otras obras, en la abadesa culpable de la cantiga 7 (Fig. 5). Este intenso modelado se aprecia también en figuras de animales como el toro de la constelación de Tauro del Lapidario o el león de la cantiga 27.

Existe un tercer factor estilístico que diferencia a la miniatura alfonsina de la francesa, consistente en la concepción espacial. En los manuscritos alfonsinos se manifiestan dos concepciones espaciales que se yuxtaponen en un mismo código y en una misma miniatura. En las escenas de interior los personajes actúan bajo unas arquerías totalmente planas, destacándose totalmente de los fondos. Sin embargo es frecuente que esas arquerías rematen en cubiertas (tejados, chapiteles, cupulillas) que están colocadas en disposición oblicua o con efectos de sombreado tendentes a expresar la profundidad. No existe nunca la perspectiva unitaria destinada a convertir la superficie pintada en una

visión semejante a la de una ventana con todas las líneas convergiendo en un solo punto. Pero tampoco se da la absoluta anulación espacial propia de la miniatura francesa del siglo XIII, en la que solamente los remates arquitectónicos muestran a veces disposiciones oblicuas parciales. Entre otros ejemplos notables de esta "perspectiva parcial" destaca el de la choza en donde muere una anciana en la cantiga 75 (Fig. 3). La perspectiva abatida con que se presentan los tableros en el Libro de los Juegos no es más que un recurso que permite mostrar las modalidades del juego, ilustrando así el texto que describe las diferentes jugadas.

Esta doble concepción predominante en la miniatura alfonsina constituye una etapa intermedia en la que subsisten algunos elementos en disposición perspectiva aunque situados en un conjunto que no encierra un planteamiento unitario del espacio. Esta situación intermedia ha sido considerada por Panofsky como un fenómeno típico de la pintura italiana anterior a la gran renovación aportada en el Trecento por Duccio y Giotto. Según Panofsky, la pintura bizantina habría conservado estos planteamientos espaciales consistentes en fragmentos dispersos en disposición perspectiva, pero la gran renovación de los pintores del Trecento sólo sería posible tras el total arrasamiento del espacio, la total planitud en las escenas de interiores lograda por la pintura francesa del siglo XIII, sobre todo en las miniaturas ⁴³.

Las divergencias estilísticas quedan acentuadas por la disparidad existente entre la técnica utilizada para dar color e historiar los ejemplares manuscritos más suntuosos alfonsinos y franceses. La miniatura parisina del siglo XIII, en sus mejores ejemplares, se realizó por medio de lo que propiamente puede ser definido como "iluminación", en la que con mucha frecuencia se utilizan fondos dorados constituídos por panes de oro, generalmente bruñidos ⁴⁴. Los colores de la miniatura parisina son muy valiosos, abundando el azul de ultramar, y se aplicaron sobre una espesa capa de preparación que exigía hasta la terminación de la miniatura, un verdadero derroche de tiempo y materiales. Esto explica el carácter compacto de los colores y el que sean superficies coloreadas totalmente planas. La miniatura alfonsina se obtenía, sin embargo, incluso en los ejemplares más suntuosos, con una técnica mucho menos costosa. Nunca aparecen los fondos de oro lisos y además el oro y la plata se utilizan escasamente, apareciendo sólo en detalles de vestiduras o de algún edificio ⁴⁵. El fondo blanco del pergamino participa activamente en el efecto del conjunto. Los colores no son nunca planos, sino matizados.

Los valores estilísticos de la miniatura alfonsina señalados coinciden con los que presentan una serie de manuscritos realizados en el Sur de Italia para Manfredo, el hijo y sucesor del emperador Federico II. Ya Nella Aita en 1919 relacionó el manuscrito florentino de las Cantigas con uno de estos códices, el "De arte venandi cum avibus" de la Biblioteca Vaticana, realizado hacia 1260 ⁴⁶. Creo poder señalar unas analogías más amplias que abarcan también a otros manuscritos procedentes de la misma escuela italiana, el "De balneis Puteolanis" ⁴⁷ y la Biblia de Manfredo ⁴⁸. Las analogías se refieren no a pequeños detalles sino a aspectos esenciales como la concepción de la figura humana, en donde predominan los personajes gruesos, musculosos, estáticos, con desnudos de fuerte modelado (Fig. 7). El concepto del espacio es similar y son frecuentes los elementos representados en disposición perspectiva no unitaria, como las pequeñas cúpulas de los baños en uno de esos manuscritos (Fig. 6). Destaca también la presencia de los fondos blancos de pergamino que sirven para valorar no sólo las grandes composiciones

sino también el modelado al aplicarse el color a base de matices, con una técnica similar a la alfonsina. Entre la Biblia de Manfredo y el Primer Lapidario hay otras afinidades, en ambos la ornamentación vegetal es similar, en letras iniciales, y en ambas aparece un nuevo elemento de decoración marginal, el tema burlesco, o "drôlerie", que por los mismos años se presentaría en la miniatura inglesa, irradiando desde las islas Británicas al continente ⁴⁹.

Existe además una coincidencia cronológica notable. En el año 1266 muere Manfredo, derrotado por las tropas francesas y hacia 1270 se inician las grandes empresas de iluminación alfonsina. No parece descabellado aventurar que alguno de los artistas de Manfredo llegara a Castilla, teniendo en cuenta las relaciones existentes entre Alfonso X y el monarca destronado.

Pero la amplitud de la producción alfonsina es mayor que la napolitana y existen importantes diferencias entre ambas producciones. No hay que olvidar que muchas de las semejanzas existentes entre ellas pueden derivar de un foco común, los manuscritos historiados bizantinos, o incluso árabes, que indudablemente llegaron a ambas cortes por distintas rutas, dada la relación cultural existente desde tiempos muy anteriores a los que nos ocupan.

En cualquier caso parece indudable la disparidad entre la miniatura alfonsina y la parisense. Será necesario ahondar cada vez más en los valores de la producción alfonsina que constituye una de las más importantes empresas de toda la miniatura medieval gótica.

NOTAS

1. Vid. Domínguez Bordona, J., "El arte de la miniatura española". 1932, ed. Plutarco, pág. 16. Del mismo autor: "Exposición de códices miniados españoles. Catálogo". Madrid, 1929. "La miniatura española". Barcelona, 1930, 2 vols. "Manuscritos con pinturas". Madrid 1933, 2 vols. "La miniatura". Barcelona, 1950. "Miniatura". En vol. XVIII del *Ars Hispaniae*, Madrid, 1962.
2. Vid. Guerrero Lovillo, J., "Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas" Madrid, 1949. Del mismo autor: "Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV". Madrid, 1956.
3. El estudio estilístico de la miniatura alfonsina ha sido siempre referido a las Cantigas y ha prescindido de toda comparación con otros manuscritos castellanos no alfonsinos. En la segunda mitad del siglo XIX las Cantigas fueron relacionadas unas veces con la miniatura italiana (Amador de los Ríos) y otras (Marqués de Valmar) con la miniatura parisina. Todavía Bertaux (*'Histoire de l'art'* de André Michel, vol. VII) habla de los modelos parisinos que sirvieron de inspiración para los manuscritos alfonsinos. Fué Paul Durrieu, el gran conocedor de la miniatura francesa, quien pudo señalar el carácter local de los artistas que realizaron las Cantigas -que le maravillaron por su calidad- en los que se ve, sin embargo, cierta influencia de la miniatura parisina de fines de siglo. Su opinión era de gran valor por ser entonces el mayor conocedor de la miniatura gótica francesa pero sólo pudo ver los códices alfonsinos de pasada (*'Manuscrits d'Espagne'*, 'Bibl. de l'Ecole de Chartes', tom. LIV, 1893). Una importante contribución para el estudio de esta miniatura -por sus planteamientos estilísticos- fué el de Nella Aita (*'Miniature spagnuole in un codice fiorentino'*, 'Rassegna d'arte', 1919, XIX, pp. 149-155), la primera en señalar la inexistencia de unas relaciones entre la miniatura alfonsina y la pintura monumental castellana de la época. En este estudio, tras resumir las diversas opiniones sobre el estilo de la miniatura alfonsina -concretamente sobre las Cantigas- se dedica a

estudiar el estilo de un códice de Florencia (Biblioteca Nacional, ms. B.R.20) que considera corresponde a la parte final del ms. escurialense T.I.I., y es de un mismo estilo. Tras analizarlo detalladamente considera que sus miniaturas están bastante próximas al arte italiano, cita incluso un ms. Vaticano (pal.lat. 1071) del "De arte venandi cum avibus", miniado hacia 1260, de estilo semejante, aunque sin precisar su escuela ni determinar las semejanzas. Pero para terminar, reconoce que el problema no queda resuelto e incluso desearía invocar la huella de Giotto -imposible al ser las Cantigas anteriores al año 1284- para poder explicar los rasgos italianizantes de estas miniaturas. (No he podido leer la obra posterior de Nella Aita: "O codice fiorentino das Cantigas do rey Alfonso o Sabio". Río de Janeiro, 1922).

Domínguez Bordona (Vid. supra not. 1), prescindió de los factores estilísticos de la miniatura alfonsina ya que su campo, en el que sus aportaciones fueron ingentes, era el propio de un bibliotecario y no de un historiador del Arte. Guerrero Lovillo (Vid. supra not. 2) en su estudio monumental sobre las Cantigas, realiza un definitivo estudio arqueológico del ms. T.I.I. del Escorial pero en los aspectos estilísticos cita brevemente las opiniones anteriores afirmando su creencia de que el manuscrito responde a unos maestros locales. Y en el importante librito dedicado a la miniatura gótica castellana de los siglos XIII y XIV (Vid. supra not. 2) analiza los diferentes códices alfonsinos y gran número de cuestiones con ellos relacionados aunque considera de pasada el problema estilístico. Las Cantigas, y la miniatura alfonsina en general, fueron prácticamente ignoradas por Post ("A history of Spanish Painting", vol. II, Cambridge-Massachusetts, 1930) que dice debe prescindir de las obras que fueron iluminadas para Alfonso X por estar fuera de la finalidad de su libro (?). En fechas posteriores la miniatura alfonsina apenas ha recibido atención pero ello no justifica que en una historia reciente del libro iluminado (Diringer, "The illuminated book. Its history and production". London, 1967), no se incluya ni siquiera una simple alusión a las Cantigas ni a ninguno de los códices alfonsinos. Solamente Camón Aznar ("Pintura medieval española", Madrid, 1966) ha hecho el esfuerzo de sacar a la miniatura española del reducto de las artes menores a que había sido confinada, y de analizar sus principales realizaciones, superando la alusión elemental Beatos-Cantigas que en las obras anteriores se hacía.

4. Los códices iluminados alfonsinos que se conserven actualmente son los siguientes: A) manuscritos indudablemente alfonsinos: "Cantigas": a) El gran manuscrito: Escorial, ms. T.I.I. En la Biblioteca Nacional de Florencia (ms. B.R.20) se conserva un fragmento final. b) Escorial, ms. b.I.2. "Lapidario": a) Escorial, ms. h.I.15. Contiene cuatro tratados pero el Lapidario alfonsino por excelencia, o gran Lapidario, es el Primer Lapidario (ff. I. a 92). b) Escorial, ms. h.I.16. Constituye una enumeración de los títulos de diversos tratados sobre las piedras: es pues un índice y se le llama Tabla del Lapidario. "Libros del saber de astronomía": Madrid, Biblioteca de la Universidad Central, ms. 156. Ilustrado con croquis destinados a la comprensión del texto, queda fuera del campo de la Historia del Arte. "Libro de los juegos": Escorial, ms. T.I.6. "Gran e General estoria": Del original alfonsino se conserva únicamente una de la seis partes de que constaba. Es la 4ª parte: Roma. Biblioteca del Vaticano, ms. Urb. lat. 539. "Crónica de España". Escorial: ms. Y.I.2. (parte primera) y ms. X.I.4. (parte segunda) Sólo las miniaturas de la primera parte son alfonsinas, e indudablemente lo es la miniatura de presentación, pero el libro se terminó bajo Sancho IV. Las miniaturas esbozadas en la segunda parte parecen de mediados del XIV. Esta segunda parte queda fuera de lo artístico por su calidad ínfima. B) Manuscritos atribuidos por semejanzas estilísticas con lo alfonsino: Creo indudable el "Fuero Juzgo" en castellano, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vit. 17-10. Para esta clasificación Vid. Guerrero Lovillo, J., "Miniatura gótica castellana, Siglos XIII y XIV", op. cit. supra, not. 2.

5. Vid. Chueca Goitia, F., "Historia de la arquitectura española". Edad Antigua y Media. Madrid, 1965, pág. 270.

6. Este manuscrito aparece considerado, en ocasiones como una parte de la "Gran e General Estoria" alfonsina (Domínguez Bordona, J.) aunque ya Zarco Cuevas ("Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca del Escorial", Madrid, 1924-29) planteó la duda pensando pudiera ser una Biblia. Esta última opinión me parece mucho más convincente.

7. Creo que es ahora cuando se relacionan las pinturas salmantinas, por primera vez, con una obra indudablemente castellana (aunque de estilo francogótico la Biblia está escrita en romance). No presenta ya aquel conjunto el carácter sorprendentemente aislado que le atribuía Post (op. cit. supra not. 3).

8. Vid. Cockerell, S., "Old Testament miniatures". Londres, Phaidon (sin fecha) fol. 12. v.
9. Vid. Martin, H., "La miniature française du XIIIe au XVe siècle". París y Bruselas, 1923, Porcher, J. "L'enluminure française". Paris, 1959.
10. Vid. Vigoroux, F., "Dictionnaire de la Bible". París 1895. Tomo I. col. 1176 y ss. Mâle, E., "L'art religieux du XIIIe siècle en France". París 1958, vol. II, pág. 23.
11. Vid. Llamas., "Biblia medieval romanceada judío-cristiana". Madrid, 1950, pág. XII.
12. Vid. Leroquais, V., "Les psautiers manuscrits latins des Bibliothèques publiques de France". Paris, 1940-41). Vid. Saunders, O.E., "English illumination". New York, 1969. Rickert, M., "La miniature anglaise", Milan, 1961. 2 vol.
13. Leroquais, V., "Livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale". Paris, 1927.
14. Vid. Rico, F., "Alfonso el Sabio y la General Estoria". Madrid, 1972.
15. Vid. Domínguez Rodríguez, A., "Iconografía de los Signos del Zodíaco en seis libros de horas de la Biblioteca Nacional de Madrid". En 'Revista de la Universidad de Madrid', Homenaje a Gómez-Moreno.
16. Vid. Réau, L., "L'iconographie de l'art chrétien". París, 1955, vol. I, pág. 135 y ss.
17. Vid. Porcher, op. cit. supra. not. 6.
18. Panofsky, E., "Early Netherlandish Painting". Cambridge-Massachusetts, 1966, pág. 35 y ss. Meiss, M., "French painting in the time of duc de Berry. The late XIV century and the patronage of the duke". Londres, 1967, págs. 68 y ss.
19. Vid. Gaspar, C., y Lyna, F., "Philippe le Bon et ses beaux livres". Bruxelles, 1944.
20. La importante labor realizada por el emperador Federico II (entre 1211 y 1250) en el campo de la cultura, traduciendo textos clásicos del árabe al latín, apenas se vio acompañada por realizaciones en el campo de la iluminación. La escuela miniaturística de Nápoles se centra en torno a su hijo y sucesor Manfredo, que mandó iluminar las tres obras fundamentales de esta escuela, fechables entre 1258, año en que Manfredo fué coronado rey, y 1266 en que murió. Estas tres obras son el "De arte venandi cum avibus" (Biblioteca del Vaticano, ms. Pal. lat. 1071), el "De balneis Puteolanis" (Roma, Bibl. Angelica, ms. 1474) y la llamada Biblia de Manfredo (Bibl. Vaticana, ms. lat. 36.) de hacia 1258. Sólo conozco dos miniaturas de dedicación con el monarca. Una en el "De arte venandi cum avibus" (obra escrita por Federico II y dedicada a Manfredo), ocupa la primera página (f. I, v) y representa a dos monarcas separados, arriba Federico II y abajo Manfredo. Ambos reyes, muy rígidos, recuerdan tipos románicos y contrastan con los halconeros muy naturalistas que se postran abajo ante Manfredo. En la Biblia de Manfredo aparece (f. 522, v.) y el rey ocupa un ligero asiento y recibe un libro cerrado de manos de un personaje que se sienta en el suelo a la turca, mientras que un escriba está preparado para escribir lo que le indiquen. Falta por completo la enorme majestad y exaltación cortesana que acompaña a las miniaturas alfonsinas de estos temas, aunque estas corresponden a una fecha ligeramente posterior (entre 1270 y 1284). Vid. Salmi, M., "La miniatura italiana". Barcelona, 1962, pág. 32 y ss. Rotili, M., "La miniatura gótica in Italia". Nápoles, 1968. pág. 37 y ss.
21. Vid. Guerrero Lovillo, J., op. cit. supra. not. 2. Lám. 1 y 2.
22. Vid. White, J.G., "El tratado de ajedrez ordenado por mandato del Rey Don Alfonso el Sabio en el año 1283". Leipzig, 1913, 2 vols. No estudia el manuscrito desde ningún punto de vista pero lo reproduce por completo, texto y miniaturas.
23. En el primer volumen de la Crónica de España, tras la miniatura de presentación (f. I, v.) se leen los títulos del rey y a continuación se expresa como Alfonso X "los fechos de Espanna faze manifies-

tos en este libro..." Se justifica todo él diciendo: "...los sabios antiguos... entendiendo... que los saberes se perderien muriendo aquellos que los sabien... mostraron manera por que los sopiessen los que avien de venir empos dellos... fuessen guardados en escripto... Et por que pudiesen otrosi conocer el saber dell arte de geometria... et sopiessen los cursos de las estrellas e los movimientos de los planetas et los ordenamientos de los signos et los fechos que fazen las estrellas... et otrosi por qual escodrinamiento fallaron las naturas de las yervas e de las piedras e de las otras cosas... Mas por que los estudios de los fechos de los omnes se demudan en muchas guisas, fueron presto apercebidos lossabios ancianos, et escribieron los fechos tan bien de los locos cuerno de los sabios, et otrosi daquellos que fueron fieles a la Ley de Dios e de los que non... Onde si pararemos mientes al pro que nasce de las escripturas, connoceremos que por ellas somos sabidores del criamiento del mundo... de los patriarcas... de la ley que dio Dios a Moysen, et de los reys,... et dell anunciamento et dell nacimiento et de la Passion et de la Resurrección et de la Ascensión de nuestro Sennor... E escrivieron otrossí las nobles batallas de los romanos et de las otras yentes que acaescieron en el mundo... et otrosi del fecho Espanna que passo por muchos sennorios...

"E por end nos Don Alfonso... mandamos ayunter quantos libros pudimos aver de istorias en que alguna cosa contassen de los fechos d Espanna... et compusiemos este libro de todos los fechos que fallar se pudieren della, desde tiempo de Noe fasta este nuestro..." Vid. Menéndez Pidal, R., op. cit. supra not. 10. págs. 3 y 4, fig. 1.

24. Ibidem.

25. Vid. Guerrero Lovillo, J., op. cit. supra, Láms. 186, 144 y 100.

26. Ibidem, Lám. 133.

27. Ibidem, Lám. 157.

28. Vid. White, Op. cit. supra, f. 48.

29. Vid. Panofsky, E., "Estudios sobre Iconología", Madrid, 1972, pág. 32 y ss.

30. Vid. Domínguez Rodríguez, A., op. cit. supra, not. 13.

31. En esta mayor sabiduría aventaja a los manuscritos iluminados para Federico II en el sur de Italia, en donde los personajes visten aún al modo árabe, a juzgar por el estudio de Panofsky y Saxl. Vid. Panofsky, E., y Saxl, F., "Classical mythology in Medieval Art". Metropolitan Museum Studies. IV, 2. New York, 1933.

32. Vid. Cockerell, op. cit. supra, not. 8, f. 1. v.

33. Vid. "Les très riches heures du duc de Berry". Paris, 1970 (ed. Vilo). F. 25, v.

34. Vid. Guerrero Lovillo, J., op. cit. supra, Lám. 67.

35. Es posible que la tradición se relacione con los textos bíblicos castellanos, traducidos directamente del hebreo ya en época de Alfonso X. En una de éstas la serpiente aparece así descrita, en términos vigorosos y en masculino: "El culebro era mas artero que toda animalia del campo que fiso el señor dios..." Vid. Llamas, J., op. cit. supra, vol. I., pág. 17.

36. Vid. Mâle, E., op. cit. supra, not. 7, vol. II, pág. 60, y ss.

37. Vid. Guerrero Lovillo, op. cit. supra, Lám. 89.

38. Ibidem., Lám. 78.

39. Así en el Salterio de Blanca de Castilla, París, Biblioteca de Arsenal ms. 1186, f. 16.

40. Vid. Guerrero Lovillo, Lám. 3.

41. París, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 10434, f. 10.
42. París, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 10434, f. 50.
43. Vid. Panofsky, E., "Early Netherlandish Painting", op. cit. supra. not. 15., pág. 4 y ss. "La perspectiva como forma simbólica". Barcelona, 1973 (publicado por primera vez en 1924-25), pág. 38 y ss.
44. Vid. Dimier, L., "L'art d'enluminure". Paris, 1927.
45. Vid. Guerrero Lovillo, J., "Las Cantigas", op. cit. supra. not. 2.
46. Nella Aita (op. cit. supra) relacionó el gran manuscrito de las Cantigas con uno de esos códices el "De arte venandi cum avibus" aunque sin mencionar su origen napolitano. Pero lo interesante es que existen importantes analogías entre la miniatura alfonsina y otros dos códices que fueron iluminados para Manfredo y en el sur de Italia. Vid. supra, not. 20. Vid. también Kauffmann, C.M., "The baths of Pozzuoli". Oxford, 1959.
47. Vid. supra. not. 20.
48. Ibidem.
49. Vid. Randall, L.M.C., "Images in the margins of gothic manuscripts". Berkeley and Los Angeles. 1966. Estudia el origen de la "drôlerie", hacia 1260-70, como un fenómeno exclusivamente inglés y de la zona del Canal. Olvida la aparición paralela de estos temas en Italia y su largo desarrollo en la escuela de Bolonia.

LA SEO DE GERONA. ANTONI CANET, ARQUITECTO DE LA NAVE

PERE FREIXAS I CAMPS. UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BARCELONA. ESPAÑA

Bien poco, lo que nos es conocido de este artista, acaso de origen mallorquín, al que juzgamos figura indiscutible de las artes cuatrocentistas en Cataluña. Después de un período de aprendizaje no sabemos donde ni cuando, en 1394 entra a formar parte - en calidad de colaborador - en el taller de Pere çà Anglada encargado de la obra del coro de la catedral de Barcelona. Tres años más tarde lo hallamos integrado en el grupo de escultores y arquitectos que trabajan en el Portal del Mirador de la Seo mallorquina. Aunque sólo realizara aquí un dosel - si atendemos a las fuentes documentales -, es preciso advertir que Antoni Canet hubo de fijar la atención en las nuevas fórmulas de la moda borgoñona, traducidas a la piedra por el más importante de los escultores que en estos momentos decoran el Portal del Mirador: Jean de Valenciennes.

Estos nuevos lenguajes artísticos, que Cataluña es la primera en recibir en los últimos años del siglo XIV, obtendrán un amplio eco en el campo de la escultura funeraria. Tales son las notas que deja entrever el sepulcro del obispo Escales en la Seo barcelonesa, obra documentada de Antoni Canet que ejecuta entre 1409 y 1411.

La labor de Canet como arquitecto era hasta el presente desconocida, al tiempo que sus noticias cesaban en 1416, fecha en que siendo maestro mayor de la Seo de Urgell solicitábase su opinión en Gerona acerca de los problemas entablados para la continuación de la catedral.

Suscitada de antiguo la posibilidad de cubrir la Seo de Gerona con nave única, el proyecto no se lleva a cabo hasta 1417. La realización de la traza definitiva, atribuida tradicionalmente a Guillem Bofill, tiene hoy autor conocido y documentado. En Marzo del mismo año, Antoni Canet, ciudadano de Barcelona, había sido contratado para ocupar el cargo de maestro mayor de la Seo, puesto que conservaría hasta 1426. Las cláusulas del convenio, así como numerosas noticias extraídas de los libros de fábrica - que publicamos no ha mucho en 'Revista de Gerona', nº 60, pp. 50-60 - dan fe de la paternidad del diseño en favor de Canet. Por otra parte, la datación exacta de la colocación de las claves de bóveda permiten asegurar la construcción de las dos crujías inmediatas al ábside en el tiempo que nuestro artista dirige la edificación de la Seo gerundense.

EVIDENCE OF THE ITALIAN INFLUENCE ON CATALAN PANEL PAINTING OF THE FOURTEENTH CENTURY

MOJMIR S. FRINTA. STATE UNIVERSITY OF NEW YORK AT ALBANY U.S.A.

Italian influences on the painting of the fourteenth century in Catalonia have been observed and discussed from several viewpoints, mainly iconographic and stylistic. I submit that the phenomenon of Italian influence is corroborated by previously untapped evidence such as a specific decorative feature, widely used in Italy but also appearing in Catalonia. I have in mind the Italian, and more precisely Tuscan mode of the decoration of the gilt surfaces by means of punching tools of various distinctive shapes that may be called "motif punches"¹. The extent of punch usage and the data available clearly establish the direction of the impact: the Catalan painters were on the receiving end of an influx of Italian artistic ideas.

The study of the punched decoration shows how closely some Catalan painters must have observed the Italian paintings to be able to imitate the shapes of the often inconspicuous impressions in order to fashion their own similar punching tools. In some cases, the very presence of the Catalan painters in the Tuscan "ateliers" may be suggested as they not only imitated but actually brought back some punches which previously belonged to the workshops of famous painters in Siena. This closeness of contact should be stressed as it goes beyond the appropriation of certain iconographic schemes such as the "Maddonna del latte" - "Virgen de la leche" that may be transferred more readily.

The investigation of the punched decoration can also throw some new light on the interrelation of the Catalan panels themselves and effect some changes in their present attributions. My research experience in the Tuscan production shows that almost every artist had a distinct repertory of punches of his own that were not used outside of his workshop. Problems in the interpretation of the evidence arise, of course, when we consider that at the dissolution of the workshop these punches may have been dispersed, and a stylistic analysis becomes very important.

The Tuscan Trecento procedure "par excellence" of punching the patterns rather than incising them or stipling them, reached the Catalan "bottegas" in the thirteen-forties. This approach to the decorative tasks can well be demonstrated in the works of Arnau

Bassa, Ramón Destorrents, and in the production of the Serra brothers². They all show their indebtedness to the Tuscan prototypes since they learned from the Sienese how to compose elaborate patterns by clustering various punched impressions in a formal way. (Fig. 1,9) The Serra went even further than Destorrents in their enthusiasm for the Sienese technique and the Lorenzetti punches. It tallies well with the far higher creative nature of the art of Arnau Bassa that the exact prototypes for his punches can not be readily recognized. More marginal painters such as the Maestro de Rubió also followed suit, and the Tuscan models loom behind their shapes such as the "fleur-de-lys" and the elaborate arch. Still another painter may be mentioned, Joan Daurer of Mallorca, who used a round arch and a tre-lobed leaf current in Siena. It may be significant that these shapes may also be found in Pisa³.

Only rarely may we recognize in Catalonia sources other than Tuscan for the impressed shapes. For example, the small serrated leaf in the altarpiece of St. Silvester from San Sebastián de Montmajor finds its close counterpart, as far as one can judge from the photograph, in the paintings of Simone dei Crocefissi at Bologna. The tetra-rosette in the border, more according to our expectation, seems to follow that of Francesco Traini in Pisa. However, nothing factually precise may be said about the pedigree of this punchwork because the Montmajor altarpiece was unfortunately destroyed in 1936.

We begin our survey with Arnau Bassa's mode of decoration. The key work for Arnau is the "retablo de San Marcos", today in the cathedral of Manresa which is to be connected with a record of 1346 concerning the altarpiece of the cobblers in the Barcelona Cathedral⁴. It represents a fully developed decorative system recalling the Sienese modes but with some modifications, e.g. the punched arcade is inside rather than on the circumference of the halo as is customary. (Fig. 7) Particularly rich is the adornment of the gold ground of the main figures, while the small haloes in the side scenes display just strings of impressions. There are fourteen shapes of motif punches in the San Marcos altarpiece. As I have already suggested above, the exact models cannot easily be ascertained but a general similarity to the Martini-Memmi punch work may be suggested⁵.

The small, florid penta-rosette can be compared to an early rosette by Simone Martini in his St. Louis in Naples. (Fig. 2,3) Again, Martini's punches can be compared to two of Bassa's tiny shapes: a leaf and a hexa-rosette. A likely model for Bassa's large penta-rosette is Lippo Memmi's punch. (Fig. 4) On the other hand, no analogous impression can be found to another Bassa's penta-rosette in the Martini-Memmi repertory. To my knowledge, the only comparable form exists in the angel's haloes in the Rucellai Madonna.

Analogously to the development of Martini's punch work, one may propose that the small punches perhaps originated in the earlier production of Arnau as four of them appear in the enthroned Madonna triptych at the Walters Art Gallery in Baltimore. (See the chart). The tiny leaf can furthermore be found in the tetrptych in the Morgan Library in New York⁶.

Six of the Manresa punches, both small and larger, appear in the dismantled altarpiece from Cardona⁷. On the basis of the authenticated punch work, another important painting can be added to the mature period of Arnau Bassa. It is the Santiago from Junqueres,

now in the Diocesan Museum in Barcelona. (Fig. 8) Although this painting is generally attributed to Ramón Destorrents, it bears none of the distinctive punches of Destorrents known to us from his documented Almudayna altarpiece. A comparison of the face of St. Mark with St. James, both in the mood and morphological detail (ears) readily confirms the common authorship. Arnau Bassa's distinctive large penta-rosette and the organization of the impressions into formal clusters indicate its chronological closeness to the Manresa altarpiece. (Fig. 4) An additional trefoil, unknown from Manresa, seems to suggest a somewhat later date than 1346, since it appears on several paintings from the orbit of the Serra workshop which seems to have acquired the punch⁸.

Following our comparative method, one might in another case propose a shift in reverse in the attribution, i.e. from Arnau Bassa to Destorrents. The painting in question, a Coronation from Bellpuig, was lost in the Civil War. (Fig. 15) Fortunately, however, excellent photographic details show, in the haloes, clear impressions of motif punches three of which may be autenticated as Destorrents' by their presence in the dismantled fragmentary altarpiece for the Almudayna Palace in Palma de Mallorca, completed by Destorrents in 1353⁹. The smaller tetra-rosette is close to a punch current in Memmi's works while the larger one can be compared to that of Francesco Traini in his San Domenico of 1345 in Pisa. The realistic tulip-like flower seems to have been inspired by the flower of Pietro Lorenzetti¹⁰. (Fig. 9, 15). Finally, two more punches, less conspicuous than others, also point to Pietro. In fact, we can recognize more than just a similarity of Destorrents' punches to Tuscan models; a trefoil in St. Anne's halo and a disjoined hexa-rosette had been used in the workshop of Pietro Lorenzetti probably until the 1340's. (Figs. 5, 6, 10)

None of the punches in the Coronation can be found in the paintings grouped around the Manresa altarpiece but the attribution to Destorrents, plausible on the basis of the punch work evidence, becomes problematic on the typological basis. Several saints' heads may well be compared to those in the murals by Ferrer Bassa in Pedralbes which would lead to the attribution of the Coronation to the latter. Yet, even while taking in consideration the differences in technique, the Bellpuig heads seem to me to have been painted with a greater authority. How can one reconcile the suggestion offered by the comparative punch work method with the differing stylistic suggestion? Though the three distinctive punches are common only to the Almudayna altarpiece and the Coronation, it must be stressed that the number of attributions to Destorrents is too small to permit unquestionable conclusions. As one of the solutions, one may tentatively propose that the punch work on the Almudayna altarpiece might pre-date the taking over of the commission by Destorrents, which had originally been concluded by Ferrer Bassa in 1343¹¹. It was the usual procedure to complete the adornment of the gold ground before the painting was started. In some cases we can see that the paint covers a portion of the punch work of the halo that was continued beyond the contour of the head. (Fig. 7).

As there may have been a consecutive connection between the punch repertoires of Ferrer Bassa and Destorrents, there is certainly a connection between the punch repertoires of Destorrents and the Serras. This can well be explained because we know from a document that Pere Serra became an apprentice in Destorrents' studio in 1357. A hexa-rosette from the St. Anna panel of 1353 appears in Jaume Serra's altarpiece, commissioned by Fray Martín de Alpartil in 1361, today in the Zaragoza museum. On the other hand, we know that the two brothers, Jaume and Pere collaborated on some commissions

in the 1360's, such as in Pedralbes and on a lost altarpiece for Manresa. This rosette with six disjoined petals became then a hallmark of the Serra production. Another punch, most likely Destorrents', a complex tetra-rosette, also passed into the hands of the Serra. It appears, along with Destorrents' small cross-like punch, in the borders of the standing apostles, attributed to Destorrents, which are today dispersed¹². The same tetra-rosette can be recognized in the Tobed Madonna of Enrique de Trastámara in the Birk Collection in Barcelona. A variant of this "Virgen de la Leche" exists in the church at Palau and a small version in the Prado. A differentiation of the work of the Serra brothers on the basis of the punch work evidence, (and of the style as well), is a tricky one; but several of the punches, which I classify as early tools of Jaume, appear in the Zaragoza altarpiece as well as in the three Madonnas. This suggests that the Madonnas belong to Jaume's production. The Tobed Madonna is to be dated between 1367 and 1379.

There is a baffling connection of Destorrents and of Jaume with the studio of Pietro Lorenzetti, suggested by two punches in the Almudayna altarpiece and by four distinctive Lorenzetti punches in Jaume's altarpiece for the church of Holy Sepulcher in Zaragoza, namely a patterned square, a tiny tre-lobe, a palmette, and a hexa-rosette¹³. (Fig. 10, 11) Of these, only the hexa-rosette appeared previously in Catalonia in the painting of Destorrents and continued to be used by the younger brother Pere. The contact between the Destorrents and Serra studios on one side and the Lorenzetti studio on the other seems to have taken place through the intermediary of an associate of Pietro Lorenzetti whom I call Maestro di Beata Umiltà¹⁴. This painter, while collaborating on some Pietro's works, used some punching tools of his own in addition to the master's punches. The square, the hexa-rosette, and also the Gothic arch and "fleur-de-lys" used by Pere Serra in the Tortosa altarpiece of 1396, do not appear on Pietro Lorenzetti's documented paintings, but on such works as the altarpiece of Beata Umiltà (1341?) and of San Giusto¹⁵.

There were further authenticated punches of the Lorenzetti in the possession of the Serra. The already mentioned trefoil, used by Destorrents in 1353 (Fig. 5), appears in the Serra early altarpiece of the Pentecost in San Llorens de Morunys near Solsona. Not previously ascertained in the fragmentarily preserved "oeuvre" of Destorrents were two more Lorenzetti punches which appear in the later production of Pere Serra. One is of a curious shape that might be interpreted as a bird or a seraphim and was punched into the border of the Madonna's mantle in the central panel of the altarpiece from la Seo de Tortosa of 1396. (Fig. 12) This highly unusual punch was earlier used by Ambrogio Lorenzetti in his Maestà in Massa Marittima. (Fig. 13) The second punch is the tulip-shape frequently used by Pietro Lorenzetti that I know as belonging to the Serra workshop only from a fragmentary Madonna in the church in Moya near Manresa. (Fig. 14, 16).

The phenomenon of the dispersal of the punches of the Lorenzetti, perhaps after the Black Death of 1348, is very interesting since it is quite unique. In studying the motif punches, one gets a distinct feeling that at least some of the beautifully designed shapes may have been considered by the contemporaries as distinguishing a specific production. After the death of the Lorenzetti there may have been a reluctance by the painters of Siena to use their punches; but there seems to have been no objection to their further use far away. In addition to Catalonia, some punches perhaps went to Umbria. A highly distinctive punch of Pietro Lorenzetti appears in a painting attributed to Palmerucci.

























There is a difference in the kind of impact of the two leading Siennese punch work systems - that of the Lorenzetti and of the Martini-Memmi group. Unlike the genuine Lorenzetti motif punches having been transferred in a mysterious way to Barcelona, all shapes from the Martini-Memmi orbit exist in Catalan painting only as imitations. A small fancy tetra-rosette in the Tortosa Madonna of 1396, predated by Jaume's "retablo" of 1361 in Zaragoza and the Suckling Madonnas of Tòbed and in the Prado, can be compared to a punch of Lippo Memmi or that of Meo da Siena in 1333. (Fig. 1) Also an oval-traceried punch in the Tortosa Madonna harks back to the Martini - Memmi shape. (Fig. 12) Also the small Gothic arch can be traced to Martini-Memmi but it must be noted that a similar shape appears also in the attributions to the Maestro di Beata Umiltà.

Generally, almost all of the Serra motif punches may be traced back to Siennese models. Some point to the first part of the Trecento, while others seem to depend on the punches documented in Siena only in the second half of the century, unless, of course, their usage in Siena in the earlier part of the century is lost to us today. To the second category belong two kinds of large arches, round and pointed ones, in the altarpiece of Pere in Manresa, Abella de la Conca, San Cugat del Vallés, and Currullada. (Fig. 1) They can be related to the shapes of Taddeo di Bartolo. If indeed there were not precedents to Taddeo's shapes in Siena, lost today, this would suggest repeated contacts between Siena and Barcelona. These contacts would probably have occurred in the late fourteenth century, in addition to an earlier or perhaps double contact before and around the middle of the century.

There is a feature that Pere Serra used frequently, that can not be traced to Siena, namely the use of the arch punches, small and large, to produce an overall pattern in the gold background. I know, however, of a similar usage of punches in North Italy¹⁶.

I mentioned Mallorca as having been affected by the Tuscan fashion as well. I would like to conclude by suggesting that this procedure seems to have reached Valencia from Barcelona in the early fifteenth century. In the "retablo de San Miguel" at the Metropolitan Museum of Art, one finds the fancy tetra-rosette and the small arch, both derived from the Serra¹⁷. References to Florence have been conspicuously absent, in the survey, and for good reason. It is only in the case of Miguel Alcañiz that we can speak of Florentine contact: a small compact round arch in his paintings of 1421 from Jérica, now in Lyon and New York, is very close to that of Agnolo Gaddi and also to that of Mariotto di Nardo. The presence of the Florentine Gherardo Starnina in Valencia at the end of the century may be conjectured as a possible source.

The fashion of the motif punches died out in Catalonia by the second quarter of the fifteenth century, paralleling thus its decline in Tuscany, with the notable exception of Siena.

| Concordance of Arnau Bassa's punches |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Morgan tetraptych | ✓ | ✓ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Walters triptych | ✓ | ✓ | ✓ | | | | ✓ | | ✓ | | ✓ | | | | | | | | | | | | | |
| Manresa retable | ✓ | ✓ | | ✓ | | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| Cardona retable | ✓ | ✓ | | ✓ | ✓ | | ✓ | ✓ | ✓ | | | ✓ | | | | | | | | | | | | |
| Junqueres Santiago | | | | | ✓ | | | ✓ | ✓ | | | | | | | ✓ | ✓ | | | | | | ✓ | |

NOTES

1. I have been engaged in the systematic investigation of the punch work occurrences for a number of years under various grants from the Research Foundation of State University of New York, from the American Philosophical Society, and from the Kress Foundation, to whom I am most grateful for their support of the project. I have presently over 9500 negatives of life-size details with punch impressions, have published several articles, and am preparing a monograph on the subject. I wish to thank many museum directors, church officials, and art collectors for their kind assistance; principally to Dr. Ainaud de Lasarte, Rev. Camprubi Aleman, Dr. Enzo Carli, Dr. Ugo Procacci, and Mr. F. Birk.
2. Since there are no assured panels by Ferrer Bassa, the father of Arnau and the presumable fountain-head of the Italian influences in Catalonia, one may only speculate about his decorative habits.
3. Pisa was the logical entry point for the travellers from Spain as well as for commercial contacts. Located in Pisa was a chapel of the Catalans. The Portuguese Alvaro Pirez was active there in the early fifteenth century.
4. Catalogue "L'Europe Gothique XIIe - XIVe siècles", Paris 1968, p. 203.
5. This relative vagueness of the comparative material may lead to further speculation whether Arnau Bassa was not in touch with other centers in addition to the Tuscan "ateliers". The Simonesque mode of decoration was known in Naples as well as in Avignon. The elements of the punched border of the portrait of the king Jean le Bon in the Louvre show some similarity to the Catalan punch shapes.
6. Millard Meiss, "Italian Style in Catalonia", 'Journal of the Walters Art Gallery', 1941, figs. 1, 2.
7. In the Barcelona Museo de arte de Catalunya are two paintings the panel with an Annunciation and Epiphany (1555) and St. Stephen (?) Preaching (44527) while the Nativity is in the Fogg Art Museum, Harvard University (1949.149). To this ensemble possibly belong pinnacles with angels' busts in the museum in Vich and in Barcelona, collection Olaguer Junyent.
8. A Mourning Mary in the Museu de arte antiga in Lisbon and a Man of Sorrows of unknown whereabouts (Meiss, op. cit., fig. 19); the Crucifixion from Balenya in the Diocesan Museum in Vich.
9. 'Ars Hispaniae', vol. IX, p. 61, fig. 40.
10. The altarpiece from the chiesa del Carmine in Siena of 1329; St. Catherine in Siena, pinacoteca (579); St. John the Baptist in the Vatican (166); the Maestà in Massa Marittima; Madonna triptych in Washington (546).

11. 'Ars Hispaniae', vol. IX, p. 62. I am grateful to Dr. Ainaud de Lasarte for calling my attention to the circumstances of the commission.
12. St. Matthew in Barcelona (15909) and three apostles in the museum in Lille. The heads are typologically related to the Serra's types.
13. The palmette in Zaragoza is reproduced in M. Frinta, "On the Punched Decoration in Medieval Panel Painting and Manuscript Illumination", 'Acta of the Fifth International Congress of the Institute for Conservation', Lisbon 1972, fig. 14.
14. "Chipping Away at the Presumed Oeuvre of Pietro Lorenzetti; Maestro di Beata Umiltà, Mino Parcis da Siena, and Jacopo di Mino del Pellicciaio" to be published in 1975 in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz'.
15. It is also conceivable to entertain a hypothesis that the Master of Beata Umiltà may have been a Catalan who worked in Pietro Lorenzetti's "bottega" in the early 1340' and brought back to Barcelona his tools from Siena. This would explain in one sweep the migration of the hexa-rosette and several other punches from Siena to Barcelona. Could it be possible that we have the early phase of Ramón Destorrents in the attributions to the Maestro di Beata Umiltà? I see typological similarity in the narrow, sharply defined faces of B. Umiltà and her nuns in the scenes in the Uffizi and in Berlin, and in the Holy Women at the Tomb painted on the wall of the chapel of St. Michael in the monastery of Pedralbes. Could this mean that the painter of Beata Umiltà, regardless whether he was the young Destorrents or another Spanish intermediary, assisted Ferrer Bassa in the execution of his frescoes? We know that Destorrents succeeded Bassa as a court painter.
16. The patterned gold ground of a Crucifixion in the Detroit Institute of Art, attributed to Turone.
17. However, there is a possibility of direct Italian inspiration in Valencia as it is revealed by a larger Gothic arch on a group of early fifteenth century panels which is quite close to the authenticated arch of Barnaba da Modena. Had some of his works left an impact in Valencia? Was he perhaps temporarily active in that city, or can these punches be explained by the contacts with Pisa or Liguria?

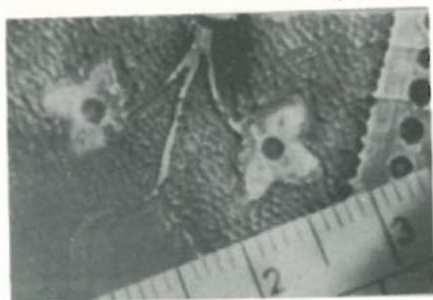
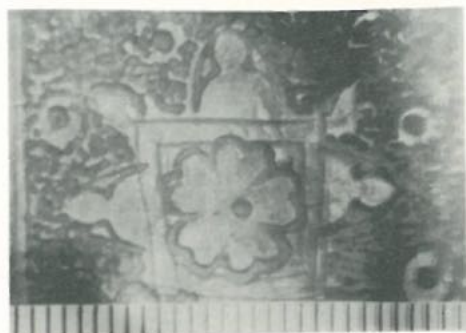


Fig. 1. Pere Serra, Madonna from La Seo de Tortosa, 1396; Barcelona, Museo de arte de Cataluña, (Christchild's sash). - Fig. 2. Simone Martini, St. Louis of Toulouse, 1317; Naples, Museo di Capodimonte, (halo of St. Louis). - Fig. 3. Arnau Bassa, Nativity from the Cardona altarpiece; Fogg Art Museum, Cambridge, Mass., (halo of St. John Baptist). - Fig. 4. Arnau Bassa, St. James; Barcelona, Museo Diocesano, (border). - Fig. 5. Ramón Destorrents, St. Anna; 1353 Lisbon, Museu de Arte Antiga, (halo of St. Anne). - Fig. 6. Maestro di Beata Umiltà (?), Madonna from Castiglion d'Orcia, (Christchild's halo).



Fig. 7. Arnau Bassa, altarpiece of St. Mark, 1346, detail, Manresa, Cathedral. - Fig. 8. Arnau Bassa, St. James, detail, Barcelona, Museo Diocesano.

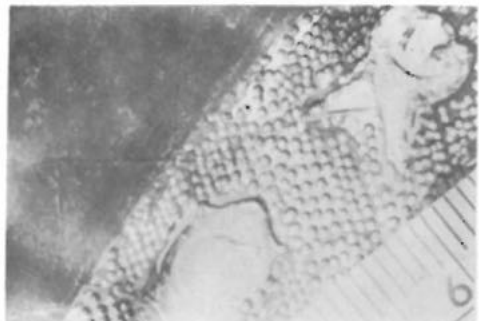
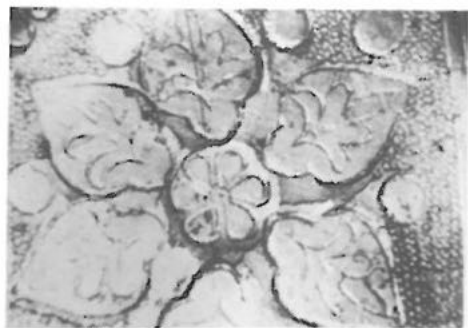
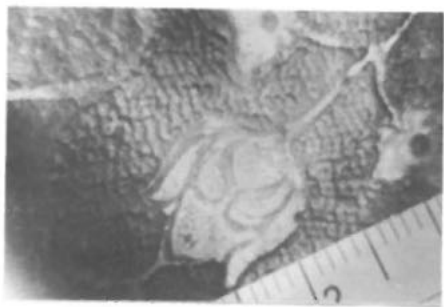


Fig. 9. Ramón Destorrens, *St. Anna*, Lisbon, (halo of *St. Anne*).— Fig. 10. *Maestro di Beata Umiltà*, *Beata Umiltà* altarpiece, 1341 (?); Uffizi, (halo of *Beata Umiltà*).— Fig. 11. Jaume Serra, *Virgen de Tobed*, 1367–79; Barcelona, coll. F. Birk, (*Christchild's garment*).— Fig. 12. Pere Serra, *Madonna of Tortosa*; Barcelona, (border of the *Virgin's mantle*).— Fig. 13. Ambrogio Lorenzetti, *Maestà*; Massa Marittima, (halo of an angel at the right).— Fig. 14. Pietro Lorenzetti, *St. John Baptist*; Vatican, (halo of *St. John Baptist*).



Fig. 15. Ferrer Bassa (?), Coronation (destroyed); Bellpuig, (detail of saints). - Fig. 16. Workshop of the Serra, Madonna; Moya, church, (detail).

EN TORNO A JUAN OLIVER

MARIA DEL CARMEN LACARRA DUCAY. UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA. ESPAÑA

Juan Oliver es el nombre del pintor que llevó a cabo la decoración del Refectorio de la Catedral de Pamplona, en 1330. El edificio es una magnífica obra de arquitectura gótica, levantada durante el mandato del obispo don Arnaldo de Barbazán (1318-1355), y su estado actual de mantenimiento es bueno. De planta de salón, rectangular, cubierto con bóveda de crucería con claves, se abre en el lado meridional del claustro, en su último tramo. Realizado en sillar muy cuidado, es una obra de gran finura y que por sus detalles ornamentales, tracería de sus ventanas, labra de ménsulas y capiteles, ha sido calificado como de exótico en nuestro gótico peninsular. Hay que buscarle parentesco con obras realizadas fuera de nuestras fronteras, en Normandía y sureste de Inglaterra, fundamentalmente.

Su pintura es una composición de regular tamaño (6,15 x 3,76 mts) que ocupaba el centro de su testero, enmarcándola dos rasgados ventanales, a través de los cuales penetra la luz que ilumina parcialmente el muro. Junto a ella, y por la misma mano, se llevó a cabo la pequeña pintura que ornamentaba el tímpano de la puerta que accede al púlpito, en el mismo Refectorio. Ambas decoraciones, arrancadas y trasladadas a lienzo en 1947, se conservan y exponen en dos salas del Museo de Navarra, en Pamplona.

La pintura del testero fué concebida a modo de tapiz polícromo o vidriera, y ofrece la disposición siguiente: un motivo central, dedicado a desarrollar la Pasión de Cristo, distribuido en tres registros superpuestos que se subdividen, a su vez, en dos, el primero y el último, de estructura rectangular, y un enmarcamiento a base de figuras superpuestas de profetas del Antiguo y Nuevo Testamento, cobijadas bajo arquerías caladas llevando sendas filacterias contexto alusivo al motivo central. Esto es así en los dos laterales. En la parte inferior se encuentran pintados los escudos de armas de aquellos que intervinieron en la elaboración de la obra. De izquierda a derecha (del observador) reconocemos: escudo de don Arnaldo de Barbazán, obispo de la Sede; escudo de la Casa Real - armas de Navarra y de Evreux, - cual corresponde a los monarcas Juana II y Felipe de Evreux, en aquel tiempo reinantes; escudo de la casa de Foix-Bearn, perteneciente a Gaston II, conde de Foix y vizconde de Bearn (1319-1343), amigo personal del

rey de Navarra y probable colaborador económico de la pintura; y, finalmente, el escudo de don Miguel Sánchez de Asaín, arcediano de la Tabla que, con el tiempo, ocuparía, a su vez, la sede Iruñesa.

Debajo de éste se pintó, por el mismo pincel que el resto de la composición, una inscripción que venía a dar el nombre del que encargara la obra, el de su pintor, y la fecha probable de terminación de la misma. Su texto es el siguiente:

ANNO D(OMI)NI M: CCC:XXX: EGO D(O) MINUS IO(H)A(N) NES PETRI DE STELLA
ARCHIDIACONUS S(AN)C(T)I PETRI DE OSUN FUIT OPERARIUS E(C)CL(ES)IE
B(E)ATE S(AN)CTE) M(ARIE) PAMPIL(ONE)N(SIS) FECIT FIERI ISTUD REFERTO-
RIU(M) ET IO(H)ANNES OLIVERI DEPINXIT ISTUD OPUS ¹.

Es decir, "Año del Señor de mil trescientos treinta. Yo, don Juan Periz (hijo de Pedro) de Estella, archidiacono de San Pedro de Osún, fue (este mismo señor, es decir "yo") encargado de las obras de Santa María de Pamplona, hizo hacer este Refectorio y Juan Oliver pintó esta obra".

La extraordinaria calidad de la obra y que Juan Oliver sea un nombre lo suficientemente internacional como para que aparezca repetidas veces tanto dentro como fuera de la península durante el siglo XIV, fueron causa de que todos aquellos que se han acercado a estudiar la pintura del Refectorio de la Catedral de Pamplona hayan propuesto un origen foráneo para su autor.

Estilísticamente esta pintura obedece a la corriente internacional imperante en Europa alrededor del año 1300. Su mayor similitud se encuentra con las creaciones efectuadas a uno y otro lado del canal de la Mancha, es decir, Anglo-Francesas, dentro del campo de la miniatura, vidriera, pintura sobre tabla o sobre pared, y tejidos bordados. Frente a ello no hay nada en los reinos peninsulares, de lo que se conserva, que permita establecer un grado, más o menos lejano, de parentesco. Dos son las posibilidades que hasta ahora se han propuesto como posible lugar de origen de Juan Oliver.

Por un lado aparece la tesis defendida por Miss Callaham y sostenida después por Gudiol, según la cual Juan Oliver sería un pintor de la Escuela de Westminster -reinados de Eduardo I y Eduardo II- venido a trabajar a la corte de los reyes de Navarra en la segunda década del siglo XIV. Su fundamento es por razón de parecido con las tardías manifestaciones de la escuela de miniaturistas ingleses².

Por otro lado Robert Mesuret era de la opinión que Juan Oliver podía ser identificado con un pintor del mismo nombre que aparece trabajando en Aviñón en el equipo de Pierre del Pueg (Pierre du Puy) en 1316, para el pontífice Juan XXII. De nacionalidad francesa y origen tolosano, pudo muy bien haber dejado la ciudad de los papas a la muerte de Pierre del Pueg, en 1328, y venir a trabajar a Pamplona, llamado por Juan Periz de Estella, al que habría podido conocer durante los cinco años que este último pasara en el Estudio General de Toulouse. Las pinturas murales que se conservan en las iglesias de Nôtre Dame du Taur y de Saint Augustin, en Toulouse, parecen, por su gran parentesco con la decoración del Refectorio, apoyar esta hipótesis³.

De la misma opinión, -supuesto origen languedociano de Juan Oliver- ha sido Enrico

Castelnuovo⁴. Sin embargo, Ferdinando di Bologna ha insinuado la posibilidad de que, modelos procedentes de la corte de Londres, llegasen a los talleres de pintura continentales, singularmente italianos: Simone Martini sería uno de estos pintores para los que no les era desconocida la Escuela de Westminster. En Italia, no lo olvidemos, volvía por aquel entonces, a tomar las riendas de la pintura en Europa⁵.

Por otro lado las relaciones e influencias entre la capital del Languedoc respecto a las ciudades del otro lado de los Pirineos -Barcelona y Pamplona sobre todo- eran estrechas, pero en los dos sentidos. Si hasta aquí llegaron gran número de artistas procedentes del sur de Francia, no menos numeroso fue el grupo de quienes cruzaron los Pirineos buscando ponerse al día en todos los campos de la cultura. Y poseemos abundantes referencias documentales sobre ello. A su vuelta, de nuevo en casa, serían los primeros propagadores de una manera de hacer que venía a revitalizar las maneras tradicionales.

Por tanto nos atrevemos a proponer la posibilidad de que Juan Oliver fuera un pintor de origen navarro. Nos basamos para nuestra tesis en motivos políticos e históricos, no tenidos en cuenta hasta la fecha, y de considerable importancia.

En primer lugar no hay que olvidar el hecho de que Navarra por aquellos años no estaba cerrada a Europa y cualquier artista navarro podía perfeccionarse al lado de uno de los artistas extranjeros residentes en Navarra -en la propia Pamplona entre los que vinieron a trabajar en la erección del nuevo claustro en la Catedral, iniciado en 1270- o acudir él mismo a cualquiera de los centros pictóricos más importantes de Europa en aquel entonces. Todo ello era posible por ser Navarra puerta de comunicación con Francia, (y con Italia a través de Aviñón) y con Inglaterra, tanto por su vecindad con Aquitania, que por aquellas fechas se encontraba bajo dominio inglés, como por las importantes posesiones que los monarcas navarros tenían en Normandía.

En segundo lugar no se ha sacado partido a un documento -conservado hoy en el Archivo General de Navarra (Reg. 30, f. 79)- que nos dice de las actividades desarrolladas por Juan Oliver, pintor de Pamplona, dos años después de la fecha indicada en la pintura del Refectorio⁶. Se trata de una nota relativa a una serie de pagos efectuados por el tesorero del reino, y en ella se lee lo que sigue:

...."Por fazer fer un bolt de cera por el ynfant don Loys por dos dozenas et / meyd de cera compradas con XXs. dados a Johan Oliver pintor de Pomplona / portayllar et pintar el dicto bolt, et el tabernacle en que está con Vs. dados / a Phylip de Casseda carpintero de Pomplona que fezo el dicto tabernacle / pora meter ante el altar de Sancta Marfa de Pamplona, de mandamiento del / thesorero fecho de boca LXXVIIIs. VI d. quos recuperamus super Regem in compoti expense compoti receptoris anni XXXII"...

Este documento viene a dar un poco de luz sobre la personalidad de nuestro artista. El hecho de que figure como habiendo desempeñado una actividad muy por debajo de sus merecimientos -"tallar y pintar un bulto de cera"- no debe de extrañarnos por ser de uso frecuente en la época. El hundimiento de la cabecera de la Catedral de Pamplona, en el verano del año 1390, trajo consigo la destrucción de muchas obras de arte que ornamentaban sus altares; entre ellas tenemos que lamentar la del tabernáculo llevado a cabo por Juan Oliver en 1332, que hubiera podido aclararnos algunos puntos

sobre su trayectoria estilística. Finalmente, el hecho de que figure en el texto como "pintor de Pamplona" nos indica claramente que, por aquel entonces, se hallaba de tal modo incorporado a la vida de la ciudad como para ser identificado como uno de sus habitantes. Que fuese o no natural de Pamplona es un hecho que hoy todavía no nos atrevemos a precisar.

En cuanto a su formación artística pensamos que pudo haber tenido lugar junto a los pintores que realizaban los bocetos para las vidrieras de las iglesias de Normandía. Ya hemos indicado las posesiones que eran de los reyes de Navarra en aquella zona: Condado de Evreux (1321-1404); Condado de Mortain (1328); Longueville (1328-1371); y señorío de Cherburgo. Motivos de evidente parentesco estilístico nos permiten aventurar la hipótesis de un supuesto origen normando para el vocabulario artístico de Juan Oliver.

Las catedrales de Evreux y de Rouen conservan, todavía hoy, algunas de sus hermosas vidrieras, realizadas en la primera mitad del siglo XIV. De ellas las más interesantes por su parecido con la pintura del Refectorio (salvando las naturales distancias que exige un distinto tipo de técnica) son: en Evreux, las vidrieras de la capilla mayor, en su cabecera, donadas por Raoul de Ferriere y fechables alrededor de 1335. En la Catedral de Rouen, las vidrieras de la capilla de Nuestra Señora, asimismo en la cabecera, que fueron realizadas entre 1320 y 1330. Una de éstas, la que hace el número 23, muestra debajo de la figura del obispo San Prêtextat, la de su donante, Crespin le Valllet, arrodillado y visto de tres cuartos. Este es, por su tipo físico, una réplica de uno de los juglares que aparecen en el registro inferior de la pintura de Oliver escoltando los escudos de armas de los donantes: aquél que ocupa el extremo del lado derecho que toca una viola de plectro⁷.

La finura de dibujo en la pintura del Refectorio con el empleo de grises para conseguir el efecto de volumen, la suavidad de los colores utilizados y el elegante trazado de las arcaturas que cobijan cada una de las figuras, recortándose sobre el blanco del fondo, nos conduce asimismo al campo de la vidriera, tal como se estaba llevando a cabo en el norte de Francia en las primeros años del siglo XIV. Las posibilidades debidas a la interferencia entre los dos mundos — el de la vidriera y el de la pintura mural —, son evidentes. Y aunque no demasiado tenidas en cuenta por los historiadores de la pintura, sería necesario el hacerlo en posteriores estudios⁸.

Quede como sugestiva hipótesis de trabajo la que proponemos: que Juan Oliver, pintor de Pamplona, hubiese marchado a trabajar junto a los artífices de las más hermosas vidrieras francesas del siglo XIV: las que enriquecieron las catedrales de Evreux y de Rouen.

NOTAS

1. Fue dada a conocer por primera vez por don José Gudiol Ricart, una vez liberada de la capa de pintura que la ocultaba, en el año 1944. Vid: "Datos para la historia del arte navarro". Revista 'Príncipe de Viana', XVI. Pamplona, 1944. pág. 287.
2. Vid: "Revaluation of the Refectory Retable from the Cathedral at Pamplona". Miss Gale Callaham. 'The Art Bulletin'. XXXV. New York, 1953. págs. 181/193. — "Pintura Gótica Española", Gudiol Ricart, J. 'Ars Hispaniae', IX. Madrid, 1955. págs. 35-36.

3. Vid: "De Pamplona a Toulouse. En torno a Juan Oliver". Mesuret, R. Revista 'Príncipe de Viana'. LXX y LXXI. Pamplona, 1958. págs. 9-19. Y también: "Les peintures murales du Sud-Ouest de la France, XIIIe au XVIe siècle". París, A.J. Picard, 1967. págs. 84, 94-95.
4. "Un pittore italiano alla corte di Avignone, Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV". Torino, Einaudi, 1962. págs. 13 y 15,.
5. "I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414". Roma, Ugo Bozzi ed. 1969. pág. 154 y 176, nota 63.
6. Lo cita, accidentalmente, Goñi Gaztambide, en su estudio "Los obispos de Pamplona del Siglo XIV". Revista 'Príncipe de Viana', LXXXVI, Pamplona, 1962, pág. 99.
7. Ver una reproducción de la misma en "Le vitrail du XIVe siècle en France", de Jean Lafond, en la obra titulada 'L'Art du XIVe siècle en France', París, Albin Michel, 1954, pág. 191, lámina XL.
8. Interesa destacar, por lo que tiene de significativo, la comparación que establece Castelnuovo (ob.cit. cap. IX) entre los profetas que decoran los muros de la Sala de la Audiencia en el Palacio de Aviñón, pintados por Giovanetti, en 1352, y las cabezas de ancianos que aparecen en las vidrieras de la iglesia de Saint Ouen, (1330-1340) en Rouen. figs. 104-105.

THE TREASURE OF GUARRAZAR

JEAN & PHILIP LOZINSKI. BOSTON UNIVERSITY. BOSTON COLLEGE. U.S.A.

The treasure of Guarrazar was discovered in 1853. Only a part of it survived, most of the gold objects having been melted for their intrinsic value. We shall not repeat its history, amply published for over 100 years¹. The surviving gold crowns were first purchased by the French government, and deposited in the Cluny museum in Paris. During the last war they were offered as a token of friendship to Spain, and are now in the Museo Arqueológico Nacional in Madrid, with the exception of the crown bearing the inscription of King Svinthila. It was originally offered to the Spanish queen, and deposited in the Armoria of the Royal Palace in Madrid, from where it was stolen in 1921.

The crowns were votive offerings given to some unknown church, possibly in Toledo, and must have been buried during the Arab invasion of Spain in 711 A.D. Two of the crowns bear inscriptions of pendant letters, stating that they were offered by the Visigothic kings Svinthila, who ruled from 621 to 631 A.D. and Reccesvinth, 653-672 A.D. Both were Catholic rulers of the Visigoths, who were converted from Arianism at the end of the VI century².

Because of the inscriptions both crowns were accepted as Visigothic and dated in the VII century. The whole Guarrazar treasure was similarly identified and dated. The crowns serve today as the prime examples of Visigothic art and industry in Spain of the VII century A.D. On closer examination, however, they present us with more questions than answers.

The pendant letters and the chains on which both crowns were hung are identical (Fig. 1 & 2) as are the pieces of gold chains supporting the letters. They all seem to have been derived from some older stock. We shall not discuss the chains at present, only the inlaid letters, which are identical on both crowns, although the offering of these votive crowns must have been separated in time by at least one generation, if not longer. Identical letters in cloisonnée inlay were found in Torredonjimeno, a treasure the remains of which are now in the museum of Barcelona and Córdoba (Fig. 4)³.

The letters provide a clue with which to begin the investigation. They are so much alike that we may consider them all to have been made at one time, then used to form the pendant inscriptions first of king Svinthila, later of Reccesvinth. Elsewhere, at an unspecified date, some letters of the same stock were included in the Torredonjimeno treasure. It means that part of the Reccesvinthus' crown, the letters, were made sometime before the crown was assembled in its present shape. The jeweller making the crown used extant, ready made pieces, which he only attached to the crown as pendants.

The letters are in the technique of cloisonnée inlay, which is characteristic of this period. According to G. Baldwin Brown⁴, who was the only one to investigate this technique, it was enormously wasteful. Over 50% of the stones were spoiled in splitting and cutting, and probably more were lost in hammering the gold cloisons over the stone. It was also time consuming, each small piece requiring a half day's work.

The cloisonnée letters of both crowns must have been made at one time. They were not, however, originally made as letters, but were fashioned from various strips of straight or curved cloisonnée inlay which previously were probably used for some different purpose. They were then detached and remade into the present form of letters. Whoever made the letters broke some kind of a jewel to get these pieces which look stressed and tired, as if the cloisonnée had been used carefully, but for such a long period that it affected the pure and direct line of the design. Had they been used in a hard way, the inlays would have been lost. We may postulate a very long usage, probably lasting for many generations.

When was this cloisonnée made? If the letters were made of a stock of such inlay with triangular design can we find any other similar pieces elsewhere? Indeed there are other pieces of identical technique, material and design. The triangular cloisonnée inlay can be found mainly on the migratory trail of the Visigoths. This design is outstanding for its clear association with this group of the migrating populations. In each consecutive find the triangular cloisonnée pieces are re-used and adapted to a different purpose, or are part of a larger set, as we shall see.

Retracing the path of this migration from Spain backwards, we find the first jewel of the triangular design on a gospel cover of the Lombard queen, Theodolinda, preserved in the Basilica at Monza, Italy⁵, in conjunction with another design also used on the Guarrazar crown. In order not to break the argument, we shall return to this example later (Fig. 6).

The triangular inlay appears in jewels found in Hungary, attributed to the Goths. The fibulae from Szilagy Somlyo, now in the National Museum in Budapest, have the same type in inlay⁶. They were also made from older extant pieces, and partly destroyed in the process. The fibulae consist of silver cores, never used in fine original cloisonnée inlays, overlaid with gold foil to which the inlays were soldered. The inlay was adapted beforehand: the gold of the cloisons was cut in the back, leaving a large strip of gold on the side of the jewel (Fig. 5). The thin inlaid surface which remained was laid on the silver core of the fibulae. The strips of gold originally forming the box-cloisons were used to wrap around the silver cores to keep the inlays in place. This is a village smith solution of unusual crudeness, certainly not the technique of the maker of the

inlay. One may note that the curved shape of the original inlay is similar to those strips which formed some of the letters on the crowns.

The same type of inlay in the form of round brooches is attached to two gold vessels from the same find⁷. The gold of the vessels is of a different color (which means different composition) than that of the cloisonnée (Fig. 3). The vessel is also made in a rough, unskilled way, it is unburnished and unpolished. To this body the pieces of cloisonnée of superb workmanship were attached, probably long after they were made, when such technical knowledge was disappearing in a world on the move, unable to maintain the skills that required peace and settled conditions. The objects themselves show a sequence in which the old jewels were re-used for different purposes even in a treasure dated in the IV century. If the Visigoths produced the golden bowls locally – rather a doubtful assumption – they certainly re-used old jewels, of exactly the same technique, material and design as the letters on the VII crowns in Spain (Figs. 1, 2).

All of the inlaid strips with triangular design, wherever they were found, must have belonged to the royal Visigothic treasure, carried along with the migrating population. From this treasure various pieces must have been handed out as royal gifts. In Szilagy-Somlyo we find them in a pagan ceremonial and sacral treasure, in Guarrazar in a Christian one – in both cases as royal offerings.

The crown of Reccesvinthus consists of several distinct parts, of which only the pendant letters and the chains are identical to those on the Svinthila crown. The main part of the Reccesvinthus crown consists of a headband, composed of two sheets of rather impure gold (Fig. 2). The back sheet is plain, roughly beaten, unburnished and unpolished. The front one is decorated. Between them is an empty space. The decoration of the front piece attempts to imitate plate inlay, deriving its design from other sources. The surface of this headband is raised by a rough repoussée technique into a kind of branch in which the leaves are punched through. The holes were covered, from the inside, by small flakes of red glass, attached in place by a layer of plaster. This glass can be scratched by a knife as observed by Lasteyrie⁸. These glass flakes were not fitted into the openings, but laid on the holes. They were not cut, either, but chipped off, as in many jewels of poor quality of this period.

The workmanship is poor and imitative, the materials, adulterated gold and glass, a very poor second to the real cloisonnée or plate inlay, always of pure gold and almandines as in the letters. The craftsman who made this crown had no training, no tools, and no materials with which to make real plate inlay⁹.

The precious stones in the bezels decorating the surface of headband tell their own story. They were perforated, probably used originally in necklaces. Then they were set in bezels of very careful and well designed workmanship, of high quality gold, different in color from the headband. Those bezel-mounted jewels were soldered to the crown. Stones in similar bezels were used to decorate crosses in the Torredonjimeno treasure¹⁰. Al-Makkari and other Arab historians describe barrels of loose stones found in various treasures after the conquest of Spain in 711 A.D.¹¹. Such stones in bezels might have been added to the Reccesvinthus crown, perhaps in the VII century.

The comparison between the headband of the Reccesvinthus crown described above and



Fig.1. Crown of Svinthila. Armería, Palacio Real, Madrid. Now lost. (Fotografía cedida y autorizada por el Patrimonio Nacional). - Fig.2. Crown of Reccesvinthus. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

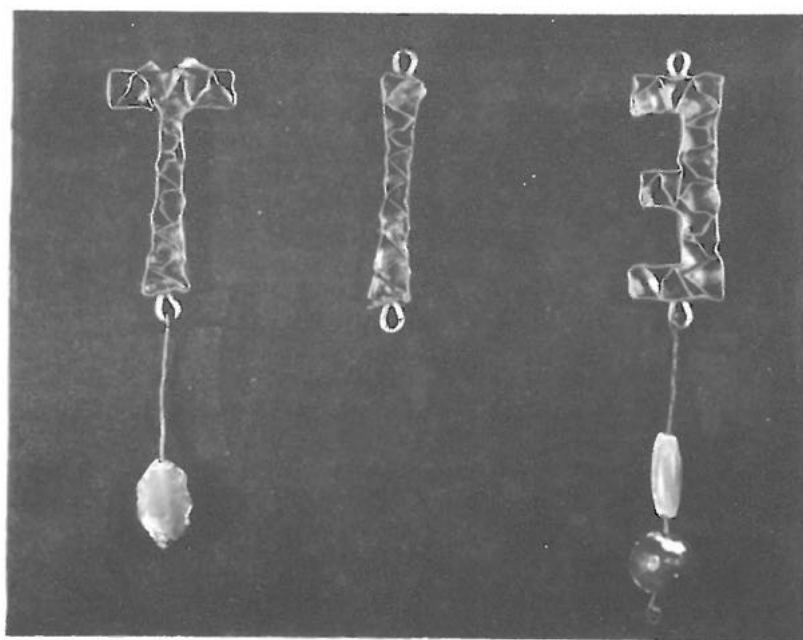


Fig.3. The gold bowl from the Szilagy Somlyo hoard, National Museum, Budapest.- Fig.4. Letters from the Torredonjimeno treasure. Museo Arqueológico, Barcelona. (Fotografía del Museo Arqueológico de Barcelona).

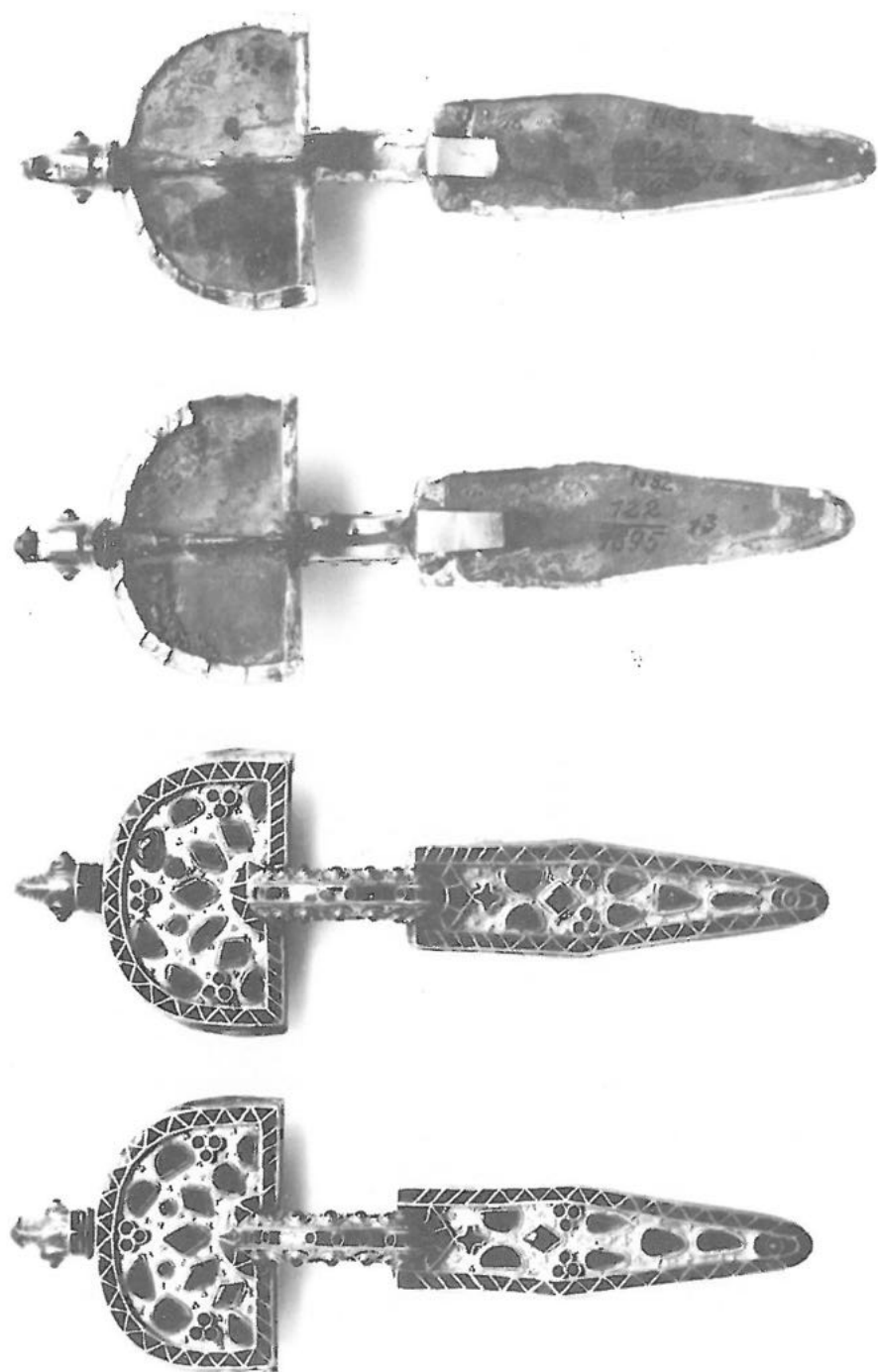


Fig. 5. Fibulae from the Szilago Somlyo hoard (obverse and reverse). National Museum, Budapest.

the band of cloisonnée inlay attached to its edges shows an enormous difference in workmanship. The two narrow strips of cloisonnée inlay on the edges of this crown are perfect examples of the finest technique. They are of pure gold with carefully cut almandine inlays. This semi-precious stone cannot be scratched by steel.

The design consists of a row of interlocked circles, which also can be seen as row of four-petalled rosettes. This workshop must have had corundum to make such precise figures in cut stones. It was certainly well supplied with almandine as the technique is very wasteful as we noted previously.

The gold of this inlay has been properly burnished and polished, and is of quite a different color than that of the headband. As it has absolutely nothing in common with the crown's headband to which it has been added, we can only assume that it was not made in the same workshop.

Looking for similar or identical pieces of jewelry, it is not surprising to find that the few still extant ones are, again, from the regions once occupied by the Goths.

First a piece of identical design, technique and material appears on Theodolinda's gospel-cover in Monza (Fig. 6)¹². In Spain of the VII century only a very poor imitation of inlaid jewelry was made as we have seen in the headband of the crown¹³. In Lombardy at the same time the queen's inscription is crude and uneven, testifying to the lack of ability of her metalworker. The whole gospel-cover, collected from the finest pieces of jewelry, is nailed together with iron nails, additional proof of poor workmanship, and certainly cannot be credited to the artisans who made the cloisonnée inlay. The queen's smith put together this gospel-cover using exquisitely made parts from the treasury. This would explain why the L-shaped bands of inlay on this cover are of an identical design, technique and material as those on the crown in Spain. The royal Visigothic treasure stayed in Italy in the hands of Theodoric, king of the Ostrogoths, after the Visigoths left Italy. It was recovered only in 526 A.D. by Almaric¹⁴. During the 20 years that the Ostrogoths had it, they no doubt used it as their own, and certainly could have separated from it some jewelry, which later emerged in the possession of the Bavarian princess and Lombard queen Theodolinda.

The gospel-cover has two variants of the interlocked circles design. In the L-shaped pieces inside the frame the design is identical to the bands on the Reccesvinthus' crown and therefore we suggest that both were made in the same workshop, at the same time, and that all belonged to the original Visigothic treasure.

Similar bands framing the covers are of a slightly different design; in the center of the interlocking circles a little square inlay was added. Could it be attributed to the Lombards? To my knowledge this design is not known elsewhere in Lombardy. It is, however, quite common in Spain. There are a number of copies of this particular design variant in the architectural decoration, as in the church of St. Juan de Baños, Cerrato, Palencia, founded by King Reccesvinthus (Fig. 7), and in a number of other Visigothic churches¹⁵.

The studies of Brehier¹⁶ and Puig i Cadafalch¹⁷ have established the primacy of jewelry in the arts of the period. The Visigothic architectural decorations were undoubtedly copies of such jewelry, which therefore must have been extant in Visigothic Spain, and

must have been part of the royal treasure of that time. Thus we may assert that those cloisonnée inlay parts of the Lombard gospel-cover must have been originally part of the Visigothic treasure which had been left in Italy. Other pieces of this design were carried to Spain and lost subsequently, but only after having been copied in architectural decorations.

Elsewhere, in present Hungary, a ring with one circular element of the same design was found in Bakodpuszta, in a context attributed to the Huns (Fig. 8)¹⁸. The relationship of Goths and Huns in peace and war, well described in Germanic legends, easily explains how the Gothic jewel might have changed hands. Hampel and Fettich date this entire find into the V century A.D. but the ring showing signs of considerable use was no doubt at some earlier time in the possession of the Goths.

Another plaque of the same design was found in Kudinetov, South Russia, a part of a rather heterogeneous collection of ornaments for horse trappings, presumably Hunnic, of the Vth century¹⁹. It consists of pieces of various designs, and different techniques, and only one piece is of interest to us, being of the same design as the ones discussed above (Fig. 9).

Still another jewel of identical design was found in a big treasure hoard from Pereshchepina near Poltava in the Ukraine, not yet dated or attributed (Fig. 10)²⁰. These plaques are set in large bronze bases. Their connection with the inlay on the Guarrazar crown is emphasized by the beaded wire surrounding each piece of inlay. The Reccesvinthus' crown has similar beaded wire along the cloisonnée strip (Fig. 2).

Summarizing we may state that the Reccesvinthus' crown was put together from distinct parts of different techniques, materials and designs, quite often technically distinct to a degree which makes it certain that such parts were not made in one workshop. We shall return to the examination of such parts in another paper. At present we tried to show that the cloisonnée inlay parts included in the crown were of identical technique, material and design as other pieces found elsewhere, therefore all were probably made in the same workshop, presumably as parts of one or two sets of jewels with two decorative designs of inlay: the triangular inlay and the inlay of interlocked circles. Other pieces of identical technique, material and design were found in Italy, Hungary and South Russia²¹. All of them must have belonged to the same set of decorative jewelry, which may be considered to have been included in the royal Visigothic treasure. At the time the Goths first appeared in Eastern Europe, the Balkans, Italy and Spain, various pieces of this set left the royal treasure²² and became possessions of some individuals who left behind their personal decorations in the hoard from Pereshchepina, Ukraine, the graves in Kudinetov, South Russia and Bakodpuszta, Hungary. Other parts of the same set of jewelry from the royal treasure were included in hoards used for religious purposes. The treasure from Szilagy Somlyo, Hungary, was unquestionably a pagan one, the gospel-cover from Monza was given for a Christian purpose, but in this case the jewelry changed hands from the Goths to the Lombards. The treasure from Guarrazar attests, by inscription, the royal votive gifts to a Christian church, paralleling the earlier pagan offering from the same treasury for religious and ritual purpose.

According to the above analysis the particular set of jewels we have investigated was not made in Western Europe. It must have been made before the IV century, east of

the Roman frontier on the Danube. This set was a very large one, as parts of it were left behind by the migrating Goths from South Russia to Spain. Many pieces postulate the existence of companion pieces, others are known only from copies in architectural decorations in Spain. Therefore we may presume that the complete set was much larger than the number of surviving, dispersed pieces. For such a large set the quantity of almandine used for decorating this cloisonnée inlay must have been staggering. This may be considered as the only evidence for future research. The existence of the workshop which produced this jewelry must be related to the source of the semi-precious stone used for its decoration, and the source of corundum, popularly called *emery*, used for cutting it, as well as of the gold. To find where such articulo workshop could have existed, when they could function and produce jewelry of this kind, might throw a new light on the history of the Goths and the Germanic invasions of Europe²³.

NOTES

1. Complete bibliography of older literature in H. Leclercq. "Guarrazar (couronne de)" in F. Cabral & A. Leclercq, 'Dictionnaire d'archéologie celtique et liturgie' (Paris, 1925), v. VI, col. 1842-60; J. Fernandis, "Artes decorativas visigodas", in R. Menéndez Pidal, 'Historia de España' (Madrid, 1940), v. 3, pp. 611-633; H. Schlunk, "Arte visigodo", in 'Ars Hispaniae' (Madrid, 1947, v. 2, p. 311 f.; P. de Palol, "Hispanic art of the Visigothic period" (New-York-Barcelona, Ed. Polígrafa, n.d., 1960's), fig. 109, 121, 122, 124.; P. de Palol & M. Hirmer, "Early Medieval Art in Spain" (New York, Abrams, 1966), 24, 42, 470; J. Fontaine, "L'art préroman hispanique" ('Zodiac. La nuit des temps', 38, La pierre qui vire, 1973), v. 1, p. 242-249.
2. E. A. Thompson, "The Goths in Spain" (Oxford, 1969), 94-109; P. D. King, "Law & society in the Visigothic Kingdom" ('Cambridge studies in Medieval Life & Thought', 34d ser., 5, Cambridge, 1972), 16, 122, 132, 139 f.
3. M. Almagro Basch, "Los fragmentos del tesoro de Torredonjimeno conservado en el Museo Arqueológico de Barcelona", 'Memorias de los museos provinciales', VI, (1947), 64-74; idem, "Nuevos fragmentos del tesoro de Torredonjimeno (Jaén)", 'Memorias...' IX/X (1948/49), 200-203; de Palol & Hirmer, op. cit., p. 470.
4. G. B. Brown, "The arts in Early England" (London, 1915), v. 4, p. 514-519.
5. A. Lipinsky, "Der Theodolindenschatz im Dom zu Monza", 'Das Münster', XIII (1960), 159 f.; F. Steenbock, "Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter" (Berlin, Deutsches Vrlg., für Kunstwiss., 1965), 78-80, with bibliography.
6. J. Hampel, "Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn" (Braunschweig, 1905/1971), v. 2, p. 15-38; J. de Baye, "Le trésor de Szilagy Somlyo (Transylvanie)" (Communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1891, Paris, 1892); N. Fettich, "Der zweite Schatz von Szilagy Somlyo" ('Archaeologia Hungarica', 8, Budapest, 1932), 32-34, pls. XX-XXI, cf. p. 34-36.
7. Hampel, op. cit., v. 2, p. 37 f., v. 3, pl. 29; de Baye, op. cit., pl. II (in col.); Fettich, op. cit., p. 42-44.
8. F. de Lasteyrie, "Description du trésor de Guarrazar" (Paris, 1860), 28.
9. For plate inlay technique see: O. H. Dalton, "On some points in the history of inlaid jewellery", 'Archaeologia', v. 58, pt. 1 (1902), 241.
10. See note 3. For excellent illustrations: de Palol, "Hispanic art...", figs. 121, 122, 124.

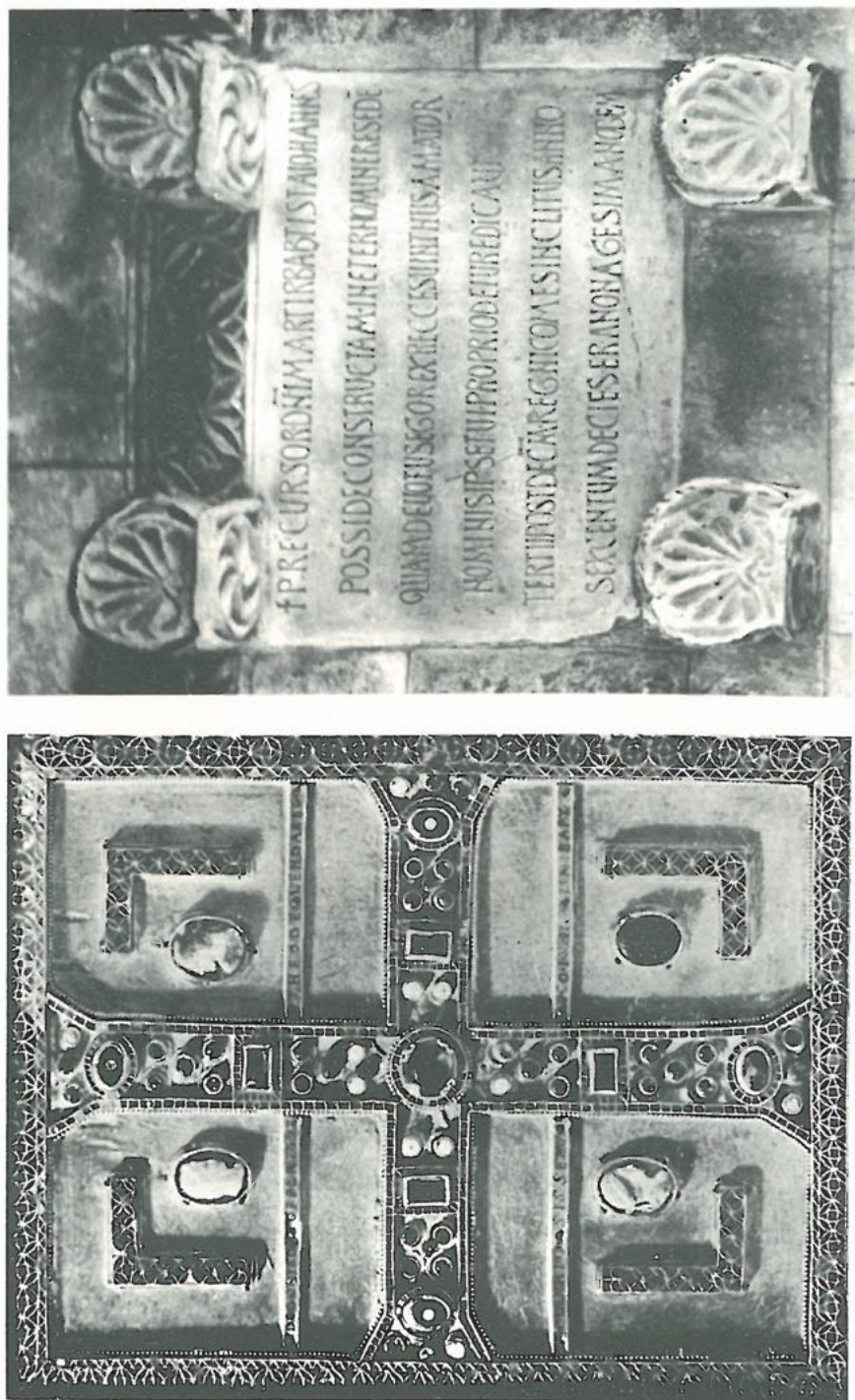


Fig. 6. Queen Theodolinda's gospel-cover, Basilica, Monza. - Fig. 7. St. Juan de Baños, Cerrato, Palencia. Dedicatory inscription, 661 A. D. (Fotografía del Archivo "Mas" de Barcelona).

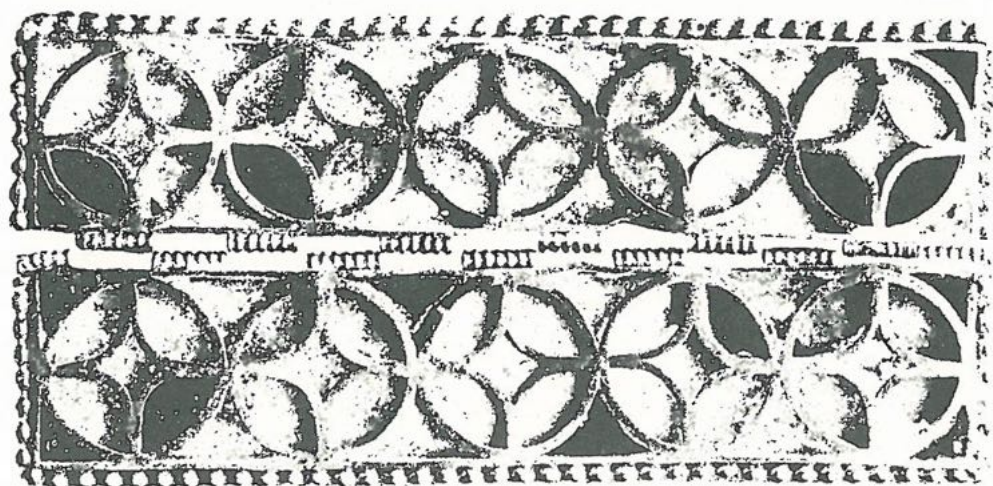
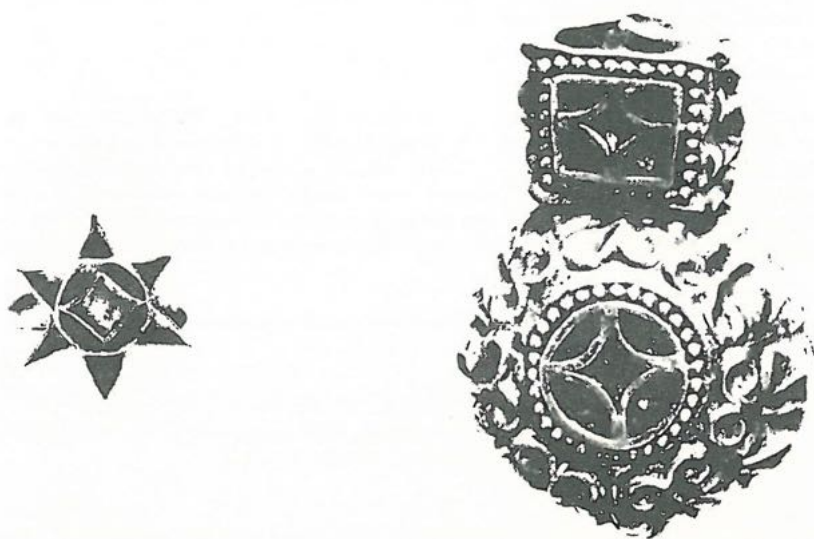


Fig. 8. Ring from a grave in Bakodpuszta, Hungary. National Museum, Budapest. - Fig. 9. Plaque from horse-trappings from Kudinetov, South Russia. - Fig. 10. Plaque from the horse-trappings in a hoard from Pereshchepina, near Poltava, Ukraine.

11. P. de Gayangos, "The history of the Mohammedan dynasties in Spain" (London, 1840), v. 1, p. XLIX, LXX, LXXIV. Gregory of Tours, "Hist. franc.," X, 21, writes "stones of Spain" referring to a marvelous sword hilt of gold covered with stones.
12. *Supra*, n. 5.
13. cf.: de Palol, "Hispanic art"... , figs. 120, 96, 101, 104-7, 108 f. (triangular inlays - crude imitation in bronze and glass of real jewelry).
14. Thompson, *op. cit.*, p. 10.
15. Puig i Cadafalch, "L'art wisigothique..." , p. 36, 52, pls. XI-e, XV-c, X-c, of. pl. XXI-b & fig. 40; de Palol & Hirmer, *op. cit.*, pls. 2 & 17; Menéndez Pidal, "Historia de España", v. 3, figs. 195, 258, 260, 268, 270; de Palol, "Hispanic art..." figs. 52, 53. Copy of this type of design of the interlocked circle, with or without an additional element in the center (square, circle or a cross), may be found in sculpture in the Spanish museums containing Visigothic monuments in Barcelona, Sevilla, Córdoba, Toledo and Oviedo. It emerges after the Reconquista in cathedrals like those of Sevilla and Toledo.
16. L. Brehier, "L'art en France des invasions barbares à l'époque romane" (Paris, 1930), 45, 53, 92, 97, 71.
17. Puig i Cadafalch, "L'art wisigothique..." p. 52 f., 58, 62, 63-70, 74, 111 f. Cf. M. J. Folch i Torres, "Peinture et orfèvrerie. Les origines de la peinture sur panneaux", 'La Catalogne à l'époque romane'. Conférences faites à Sorbonne en 1930 (Paris, 1932), 143-155.
18. Hampel "Alterthümer..." v. 1, p. 429, v. 2, p. 3; v. 3, pl. 3; N. Fettich, "Archaeologische Studien zur Geschichte der späthunnischen Metallkunst" ('Archaeologia Hungarica', 31, Budapest, 1951), p. 122, pl. XVIII-4; Cf.: I. Tolstoi & Kondakow, "Russkia drevnosti v pamiatnikakh iskusstva" (St. Petersburg, 1890), v. 3, fig. 141.
19. Tolstoi & Kondakov, *op. cit.*, p. 143, fig. 149. This find included triangular inlay as well, fig. 172. We do not want to include this piece in our discussion as it is connected with a bird's head, and some cylindrical almandine inlays, thus requiring the consideration of different problems, morphological and technical. We believe, however, that this piece belongs to the series described. See also: N. Fettich, "La trouvaille de tombe princière hunnique à Szeged-Nagyszekszos" ('Archaeologia Hungarica', 32, Budapest, 1953), 148, 150, pl. XXXVIII-23; & J. Werner, "Beiträge zur Archaeologie des Attila-Reiches" ('Bayerische Akad. d. Wiss., Philos.-hist. Kl. Abhandl. N. F.' 38, München, 1956), v. 1, p. 55, v. 2, pl. 62-3.
20. A. A. Bobrinskoi, "Pereshchepinskii klad", 'Doklady chytannye na londonskom Mezhdunarodnom Kongressie istorikov', 1913 ('Materialy po arkheologii Rossii', 34, Peterburg, 1913), p. 118, pl. XVI-52-54; A. Bobrinskoy, "Le trésor de Poltava", 'Memoires de la Société Nationale des antiquaires de France', 73 (1914), 225-248.
21. To the objects discussed in this paper a few more should be added, but, because they would require a larger discussion of their peculiar characteristics, primarily that of using the cloisonnée inlay with triangular and interlocked circles designs as parts of objects made in different techniques and designs apparently by other workshops and at different times, or because they involve questions which would go beyond the point we wish to prove, we shall only note such jewels here. There are two sword mounts, one found in Russia, the other in Hungary, which seem to have been from a pair of swords. The Medieval tradition of two royal swords may already be reflected in this pair. Werner, "Beiträge", v. 1, p. 45, v. 2, pl. 22-1: now in the Diergart Collection in the museum in Cologne, and the other in Hungary; Fettich, "La trouvaille de tombe..." p. 162, 168, pl. XLI-2. A part of a belt hanger from Hungary, *ibid.*, pl. 1-19, also with triangular inlay, suggests the existence of a large number of such hangers for a complete belt. Gold inlay with interlocked circles decorated a bronze buckle from Monceau le Neuf: E. Salin, "La civilisation Mérovingienne" (Paris, 1957), v. 3, p. 226, fig. 90 & Bruxelles. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, "L'art Mérovingien. Catalogue d'exposition" (Bruxelles, 1957), p. 100, fig. 100.

lles, 1954), p. 36, No. 9, pl. 15. This is a reuse of the gold mounted inlay for a new purpose. The plaque was attached by rivets, destroying some inlays. In the Castellani brooch from Italy, now in the British Museum, a circular band of interlocked circles was used in building up the brooch from various parts of older, distinctive jewelry pieces, including an enamel: Y. Hackenbroch, "Italienisches Email des frühen Mittelalters" ('Ars docta', 2, Basel, 1938), 12 f., fig. 3. A piece of similar inlay applied to a box (amulet?) was lost from a Polish Museum during the last war and we were unable to examine it: W. Frehner, "Collection du chateau de Goluchow (Czartoryski). L'orfèvrerie" (Paris, 1897, No. 201, p. 76, pl. 18-d); M. Rosenberg, "Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage" (Frankfurt a.M., 1924), v. 1, p. 41, fig. 47 B. Another interlocked circle design appears on a pair of eagle fibulae found in Rome: G.B. de Rossi, "Fibula d'oro aquiliforme..." 'Bulletino della commissione archeologica comunale di Roma', 22 (1894), 158 & A. de Waal, "Fibulae in Adlerform aus der Zeit der Völkerwanderung", 'Römische Quartalschrift', XIII (1899), 324-328., & S. Fuchs, "Die Langobardischen Goldblattkreuze aus der Zone südwards der Alpen" (Berlin, 1938), 97. These fibulae also contain a different design in which the cloisons are formed by wavy lines. This type is known from other sets of jewelry. It may, perhaps, be seen as a piece connecting different sets of jewelry made in a sequence by the same workshop, a problem which requires further investigation. A Roman medallion set in a frame of triangular inlay which it does not quite fit was found in the Szilagy Somlyo treasure (see n.6). It was evidently very old and worn at the time of deposition as it had been repaired in Antiquity. It must have had a very long history: F. Kenner, "Römische medaillons", 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen', Wien, 9 (1889), p. 139, No. 227, pl. III. Companion pieces to this circular brooch-like ornament were found in Varna, Bulgaria, set in Hellenistic bracelets of unusually fine workmanship: D. I. Dimitrov, "Rannovizantiško zlato sokrovishche ot Varna", 'Izvestiia na Varnenskoto arheologicheskoto druzhestvo', XIV (1963), p. 67, 75 f., fig. 3. A possible copy of both the triangular and interlocked circles design may be found in the so-called cross of St. Eloi in the Cabinet des Medailles, Bibliothèque Nationale, Paris: J. Hubert & al, "Europe of the Invasions" ('The Arts of Mankind', 12, New York, n.d.), fig. 266. This is a poor imitation of cloisonnée inlay, cast in gold in shallow cloisons with glass inlays laid directly on the gold background, which, incidentally, enhances the red of the inlays, of brownish glass. The interlocked circle design appears also in another copy of the cloisonnée technique from Olbia in South Russia. It is a pectoral in the form of an oval amulet (?) hanging on a gold chain of a Hellenistic type, decorated by a row of alternating circles and crosses: Rupp "Die Herkunft der Zelleneinlage", p. 49 f., pl. IV-1. The designs are executed in the thin framework of the surface lid, inset with red and green glass, with gold foil underneath. The inlaid frame is posed directly on plaster filling the depth of the box-like pectoral, without the usual cloisons. It is an imitation of the surface appearance of cloisonnée inlay, made by a workshop which did not know this technique and had no access to the supply of almandine. We cannot say what was its connection with our set of inlays, excepts to state that it used the same motif. As it is also attributed to the Goths: M. C. Ross, "Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection" (Washington, 1965), v. 2, p. 117 f., No. 166 A, pl. 79A, one may think of it as having been made in accordance with this traditional Gothic design. The inclusion of the cross in this amulet does not necessarily mean that it is a Christian object. The cross is an old Asiatic solar symbol, and unless there are other reasons for a Christian attribution, in a pagan context it is certainly a pagan symbol: W. O. Moeller, "The Mithraic origin and meanings of the Rotas-Sator square" ('Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire Romain', 38, Leiden, 1973), 3-8. The alternation of the symbolic design of the cross with that of the concentric circle suggests the symbolic value of the latter, which we note for further research. Triangular cloisonnée inlay was imitated in less valuable materials, bronze and glass. Two examples of such imitation are from very separate regions. Some inlaid pieces form part of a reliquary in Conques: J. Taralon, "Treasures of the Churches of France" (London, 1966), pl. p. 211, p. 295, and two bronze inlaid pieces were found in a grave in Kazakhstan: Werne, "Beiträge", v. 2, pl. 44-20 f. It would be interesting to compare the spectrographic analyses of these pieces. The above list contains the most important examples of the designs investigated, but no doubt some additional pieces may be brought to light by other scholars.

22. Early Medieval kings are noted in contemporary literature as "gold givers": G. Henderson, "Early Medieval. Style and civilization" (Hammondsworth, Penguin, 1972), 42-47.
23. For the initial indication of the existence of mining and metal industries in the regions well supplied with all the material necessary to produce jewelry of the kind described see: B.P. Lozinski, "The Original Homeland of the Partians" (Hague, 1958), 33-35, 40-42, 49 f., B.P. Lozinski, "La Sibirie

au premier millénaire après Jésus-Christ", *'Etudes slaves et est-européennes'* (Montreal), VII, (1962), 230-233, and the most unusual and brilliant reconstruction of history, J. S. Bailly, *"Lettres sur l'Atlantide de Platon et sur l'ancienne histoire de l'Asie"*, N.ed. (Paris, 1805), *passim*. Cf. T. Krøger, *"Das vergessene Dorf. Vier Jahre Sibirien"* (Berlin, Propyläen Vrlg, 1934), 495-500, 512.

THE FUNCTION OF AN ANCIENT ARCHITECTURAL ORNAMENT AND ITS SURVIVAL IN MEDIEVAL SPAIN AND FRANCE

THOMAS W. LYMAN. EMORY UNIVERSITY. ATLANTA. U.S.A.

The recent restoration of the inner fabric of Saint-Sernin in Toulouse inevitably draws attention to architectural features previously overlooked as unworthy of notice. Twin half columns (Fig. 1) flanking the stairway that descends from the west portal into the nave, for example, aroused little curiosity, despite the attribution of the extraordinary plan for a west façade flanked by massive towers to St. Raymond Gairard¹. It is now apparent that other twin half columns, almost completely concealed within great arches walled up during the Middle Ages, belonged to the same nave campaign that remained unfinished when Raymond died in 1118 (Fig. 1, left). In addition to the conventional vestibule leading between the towers into the nave, his plan provided for access between the tower piers through great arches flanked by twin columns directly into the double side aisles. The scheme as a whole is enormously portentous in the general development that had its climax in the open tower façades of the early Gothic Cathedrals later in the 12th century. But the twin columns in themselves raise questions no less worthy of consideration, especially in the international ambience of this Congress, because they bring to mind earlier examples not just in Spain but spanning the Mediterranean basin over many centuries. Mindful of the caution appropriate to investigations of this magnitude, I propose no more than to suggest the outlines of a question typical of that class of art historical problems which is neither iconographical nor stylistic, but iconological in the broadest sense.

The reason for doubling the number of engaged columns seems at first glance to be self evident: The massiveness of piers destined to support towers would have called for dosserets wider than those normally decorated with a single half column in the nave, transept and aisles. Such is not normally the case however even on heavy crossing piers. Moreover, the sides of the tower piers facing east toward the nave arcade only have a single half column. By doubling the number on the inner face (Fig. 1) the architect drew attention to the threshold but sacrificed the rhythmic continuity of the sequence of single engaged columns that receive the transverse ribs of the nave vault. To speculate that the twin columns may not have been intended to rise to the vault but instead to receive a broad transverse arch supporting, let us say, a tribune, carries us needlessly wide

of the point. The architect of another important edifice did not hesitate to interrupt the rhythmic alternation of supports beneath the nave vault ribs (Fig. 3). At Sainte-Foy de Conques, twin columns rise from dosserets well above the level of the tribune adjacent to the west façade. To infer an influence from Saint-Sernin is entirely plausible but makes sense only if the twin columns conveyed a specific meaning. A meaning on the face of such slim evidence is clearly beyond reach. At Sainte-Foy there is even less structural or aesthetic justification than at Saint-Sernin for introducing twin columns inside the west portal; and if such elements appeared nowhere else one might be forgiven dismissing as gratuitous so slight a flourish. But the motif does occur frequently and in a particularly strategic location near the sanctuary of churches classified on other grounds as belonging to a "scroll". Saint-Sernin, one may recall, was long associated with the churches of Auvergne and appears to be the earliest surviving example with this peculiar columniation occurring exclusively in the piers of the straight bay that precedes the ambulatory hemicycle (Fig. 2)². They serve no other purpose than to demarcate a transition from transept to ambulatory. At Saint-Sernin - also classified as a "pilgrimage type" basilica - they separate the side aisle from the ambulatory of which by definition it should be a continuation. But the straight bay at Saint-Sernin differs from all the "pilgrimage type" basilicas in another important respect: it preceded a flight of stairs descending into the hemicycle³. Since the twin columns in the western tower piers preceded stairways descending into the nave and demarcate the beginning of the continuous aisle it is reasonable to suppose their meaning derives from whatever meaning was attached to the twin columns preceding the ambulatory.

Tracing the origins of this motif in the straight bay requires a more elaborate strategy than simply identifying isolated antecedents in reverse chronological order. Furthermore, to cite twin columns that encircle the entire ambulatory at San Pere de Roda or San Pedro de Besalu⁴, for example, would not enlarge our understanding of why they are there. Twin columns are employed in a wide variety of ways from the Adriatic to the Atlantic before and after the construction of Saint-Sernin. The pattern of that development deserves study in its own right. I should like to limit myself to several hypothetical remarks concerning the relevance of this question to the broader question of the reintroduction of engaged columns to wall surfaces in Romanesque architecture. It is generally agreed that the articulated wall enhanced with columns was suppressed as a consequence of the Carolingian emulation of the early Christian architecture of Rome and that its revival was related to the development of vaulting systems. The symbolic value of columns manifested at the beginning of the Romanesque era when Otto the Great imported them from Rome to decorate Magdeburg Cathedral as Abbot Suger would later do for Saint-Denis, has been neglected as a factor in that revival. The non-structural use of twin columns located at the threshold is a case in point, which is nicely illustrated by comparing two small ecclesiastical buildings - both related to Spanish architecture - which bracket the decline of the articulated wall between the Carolingian and Romanesque periods. The palatine chapel of Theodulf built at Germigny-des-Prés toward 800 AD bears the vestigial traces of Roman wall articulation; in addition to a few colonettes attached to flat walls there are much diminished twin columns inserted to each side of the principal apse. (Fig. 4). More than a century and a half later, the chapel of Saint-Michel de l'Aiguille was enclosed in smooth massive walls against which many small columns were placed, beginning with pairs arranged at the corners flanking the entrance into a square "choir" that enclosed the altar. (Fig. 5). The much discussed relationship of these buildings to Spain may be reinforced by such a confrontation. Theodulf's Visigothic origins

are cited to explain the resemblance between his centrally planned chapel and cruciform structures in pre-Islamic Spain, whereas buildings at Le Puy, beginning with Saint-Michel, begun in 962, have elicited comparisons with Hispano-Mauresque architecture and antecedents in Islamic Africa. Having justified that cultural leap through recourse to time honored opinions regarding Visigothic and Islamic influences in France, I should like now to argue the relevance of both to the selective use in Romanesque architecture of twin columns by pursuing the relationship somewhat further than our esteemed predecessors⁵.

Islamic influences in the West are inevitably traced to the Great Mosque in Kairouan because it is among the few prototypes that remained unaltered after Islamic architecture freed itself from Roman precedents and forged an authentic style. That emancipation involved the gradual abandonment of columns in favor of smooth piers, partly under the influence of the Abbassid dynasty ruled from stone-poor Persia, but also no doubt because Roman shafts and capitals became increasingly scarce and lacked the uniformity cherished by Arab architects. The prayer hall at Kairouan, begun anew in 836 by Siyadat Allah and largely completed by 875, is characteristic of the earlier Umayyad mosques—in that it is composed entirely of free-standing columns—and of one exceptional group in particular whose arcades run perpendicular to the qibla wall containing the mihrab niche. Like the Al Aqsa mosque in Jerusalem and Abd-Er-Rahman's mosque in Cordoba, the central aisle is wider than the others, and at Kairouan it is also considerably taller. This "nave" is further distinguished however by the twin colonnades that carry the compound central arcades.

Outside the central doorway, pairs of columns are joined where the nave intersects the unprecedented domical bay opening from the sahn or courtyard into the central aisle, but are repeated as a sort of portico motif around the entire perimeter (Fig. 6). Furthermore, the central archway leading into that bay comprises not one but two ribs, as if to make explicit the fact that the number of supports and not the load dictated the consequent form. The double rib, invariably set on pairs of colonettes, later becomes a conventional device for emphasizing the domical bays that precede the qibla wall in North African mosques, at Marrakesh and Tinmal for example⁶.

The enlargement and orientation of the central aisle at Kairouan leading to the mihrab niche has naturally elicited comparison with the plan of early Christian basilicas and those with as many as seven aisles at Carthage and Tipasa in particular⁷. But even more common among North African churches in the immediate vicinity are the characteristic twin colonnades which flank the central nave. If any mosque can be said to emulate Christian buildings, the Great Mosque at Kairouan does. Arab conquerors faced with a rival culture did not hesitate to borrow from it. For want of any architecture of consequence in Byzantine Africa, the builders of the Kairouan Mosque would naturally have recourse, for materials as well as design, to the vast basilicas of the 4th and 5th centuries located within Roman cities some of whose public buildings were also distinguished by twin colonnades⁸. It is altogether possible that the archaic qualities of the rebuilt 9th century mosque reflect the original design attributed to Sidi Oqba himself back in the "golden age" of the Umayyad dynasty⁹.

To dwell on the Roman African origins of a motif in Romanesque France is perhaps justified at an international meeting in Andalusia where Islamic architecture once

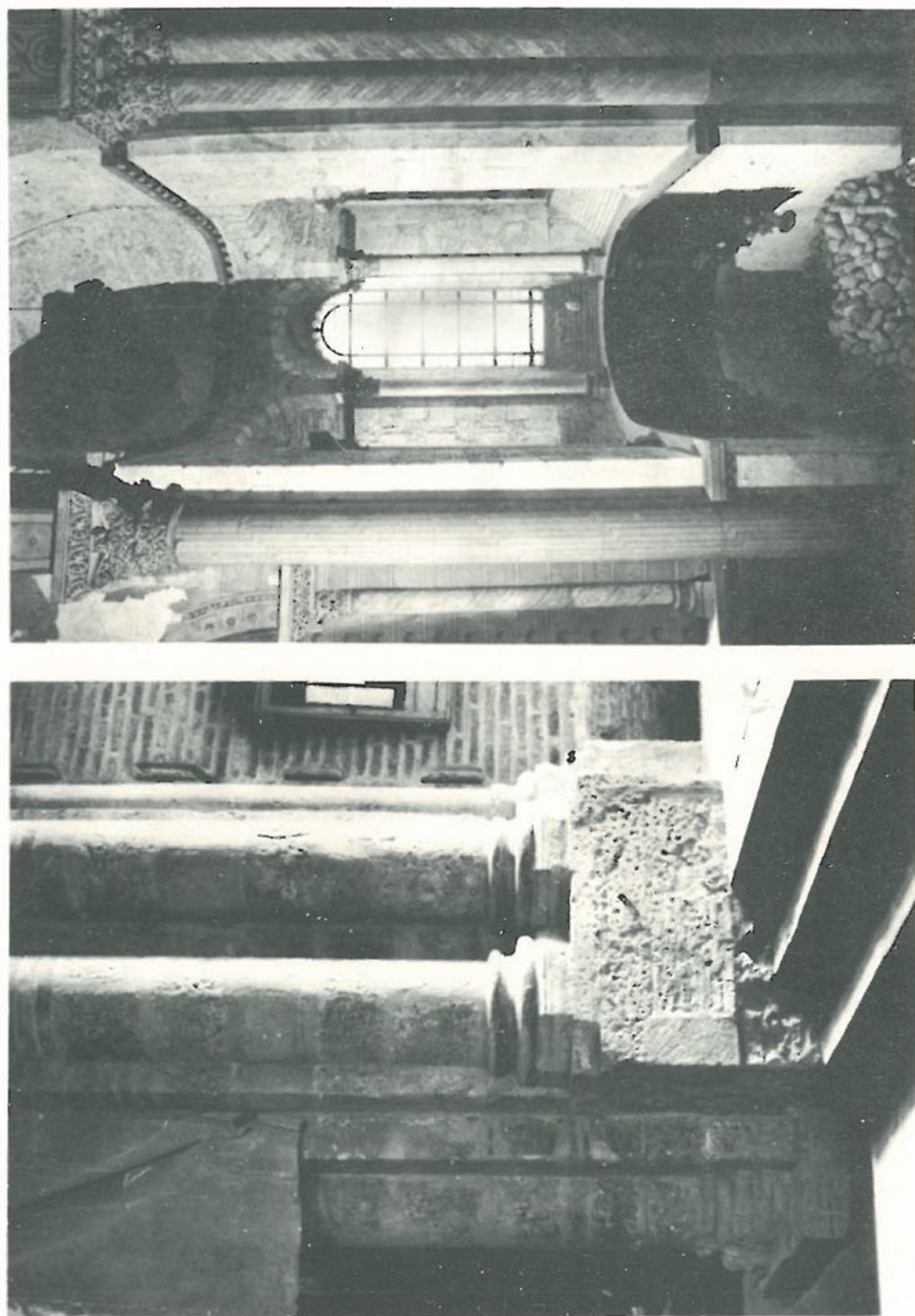


Fig. 1. Saint-Sernin, Toulouse: twin half columns flanking entrance to nave. (T.W.L.). - Fig. 2. Saint-Sernin, Toulouse: twin columns adjacent to first chapel in south ambulatory. (T.W.L.).

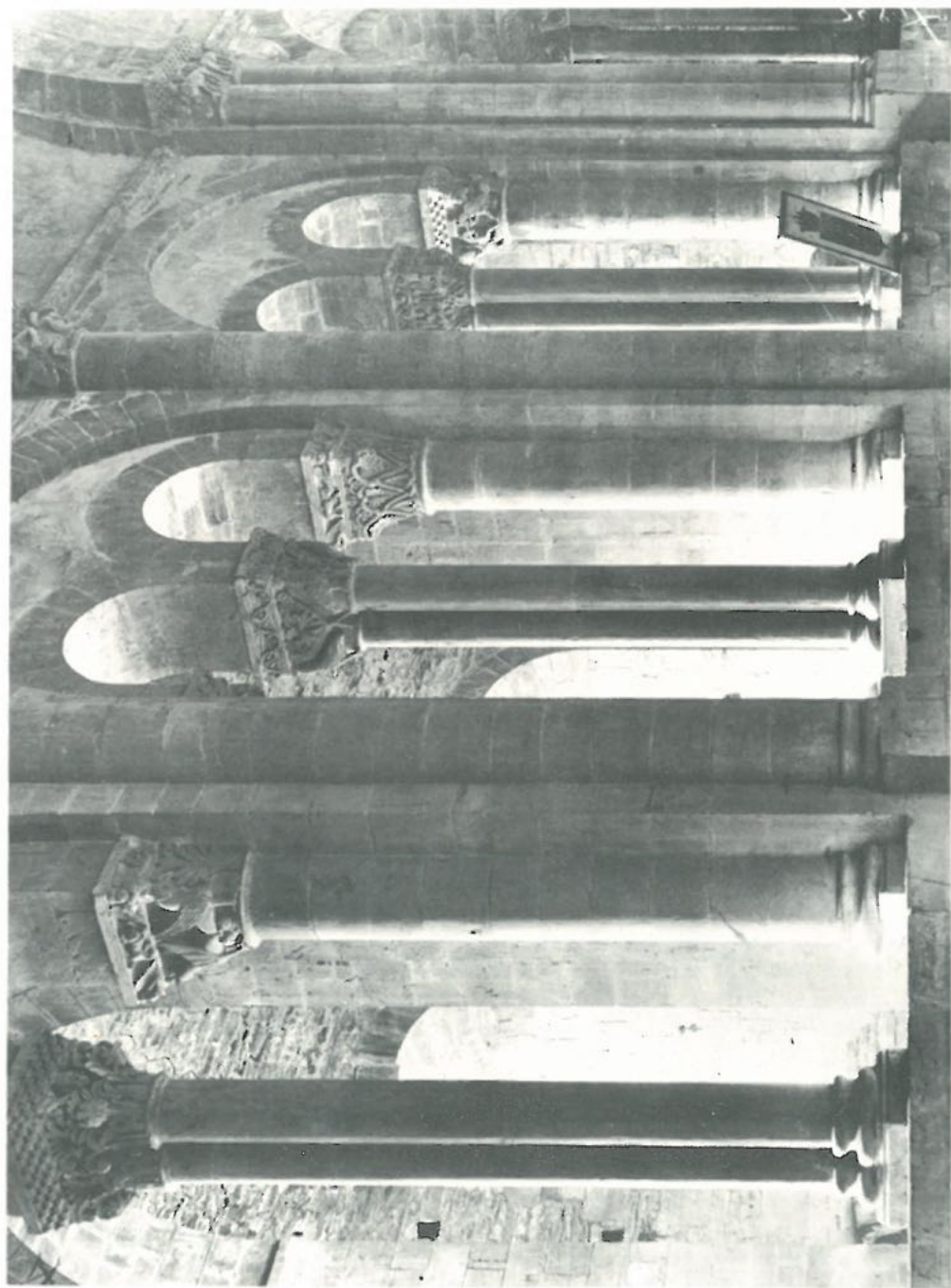


Fig. 3. Sainte-Foy, Conques: three bays of south nave gallery nearest west façade. (Archives photo).

flourished, provided one is not misled into believing that art history followed a perennial clockwise path from Rome to Africa to Spain and finally to Gaul. One further observation about the origin of the twin column motif may be warranted in order to dispel the impression that its association with thresholds was generated fortuitously by eclectic Muslims. A threshold flanked by pairs of columns is related to an eidetic image with roots deep in the ancient past. The "sacred portal" studied recently by Bernard Goldman frequently assumes a form that has its late antique echo on coins representing the triumphal arch as an entablature carried by pairs of vertical supports¹⁰. City gates as well as triumphal arches in fact underwent a gradual metamorphosis in the same direction: whereas Flavian and Trajanic archways are flanked by matching columns which are usually different from and sometimes more salient than the outer set, all four columns are identical a century later and are grouped in pairs often on a common podium and linked by a projecting cornice to each side of the archway. The columniation of 3rd century gateways in Roman Africa would have been virtually identical to each set of twin columns framing the central aisle of nearby temples and basilicas. While the analogy is not dramatic elsewhere in the Roman Empire, gateways north of the Mediterranean reflect the same tendency and twin columns to turn up, especially in centrally planned buildings like Santa Costanza in Rome and Saint Gereon in Cologne. In an article discussing the origins of St. Peter's shrine in the Vatican cemetery, Stanley Ferber suggests that four columns grouped in pairs beneath a pediment on Jewish funerary reliefs may represent the four supports of a ciborium or canopy collapsed into a single plane¹¹. The hypothesis is just as convincing when applied to the "triumphal arch" framing the apse of early Christian churches. Pairs of colonettes to each side of the apse of a conventional basilica in Paestum for example (Fig. 7) look like symbolic vestiges of the columns that supported a pediment enclosing the apsidal arch in the so-called "Tempio del Clitunno" near Spoleto (Fig. 8), even though both buildings are ascribed to the 5th century.

That the columnar articulation of walls in Romanesque architecture, which Raymond Gairard adapted so grandly to the portal schemes at Saint-Sernin, signals a revival of interest in antiquity is unquestionable, but what interests the historian is how such a revival came about. André Grabar has reminded us that the Romanesque debt to Islam should not obscure their common debt to antiquity. We can profitably return with that thought in mind to Le Puy and arguments advanced years ago concerning Islamic influence, in order to consider one improbable path by which Romanesque architects rediscovered their own Roman heritage. With broader objectives in view, Ahmad Fikry persuasively demonstrated that strong ties linked the most important center of Islamic culture in the West -Cordoba- with the "Podium Santae Mariae" at Le Puy¹². A period of intense inter-action between Cordoba and Western Europe begins with the reception there of Otto the Great's ambassador in 950, and is personified by Gerbert d'Aurillac who was educated by Muslims before becoming advisor to the Holy Roman Emperor and finally Pope Sylvester II in 999. Meanwhile a Galician King, Ordoño IV visited Al Hakam II in 962, the very year of Otto the Great's coronation. Muslim gifts honoring the Virgin in Le Puy have their counterpart in coins minted in Le Puy and used as jewelry in Cordoba. Such exchanges were taking place at a time when the Bishop of Le Puy, Gottescalc, was making a celebrated pilgrimage to Spain -a pilgrimage that coincided with Ordoño's visit to Cordoba and that was followed immediately by the groundbreaking for the chapel of St. Michel in the same year¹³.

The convergence of data relating Le Puy to Cordoba around the year 962 is paralleled by just as extraordinary an archeological coincidence passed over by Monsieur Fikry. The square bay separating the altar from the rest of the columnar chapel is akin to the domical bays preceeding the mihrab niche at Jerusalem and Kairouan, not only by receiving a pyramidal dome, but by its very disposition relative to the building as a whole. That ancient architectural theme, traced by iconologists to the audience chamber of late Roman and Sassanian palaces¹⁴, was not initiated in Cordoba until Al Hakam II, between 961 and 965, enlarged again the vast prayer hall, building not one but three domical bays abreast in front of a mihrab niche shaped like a horseshoe apse (Fig. 10). While this plan is without precedent and the design of the arcades and domes is extremely original, the support system and decor maybe termed conservative. To summon mosaicists from Constantinople is an act reminiscent of the early dependence of Umayyad caliphs on Byzantium; and to carry so elaborate a structure solely on columns inevitably recalls Kairouan, especially where the two longitudinal arcades intersect the polylobal screen that stretches across all three bays, using the archaic abutment of two columns to reinforce the juncture. Just as the twin columns were converted into a repeated theme at Kairouan, they demarcate the very threshold of the mihrab niche at Cordoba in the form of elegant twin engaged columns. A medieval chronicler describing the works of Al Hakam singles them out as "two green and two grey columns of inestimable value"¹⁵. It may be appropriate to recall that engaged columns usually imply a shift in significance from function to symbol as when Romans simulated the Greek peripteral temple by introducing engaged half columns to the formerly smooth cella wall. So it is at Le Puy, where twin columns are engaged at each corner of the square "choir", as though to enhance symbolically the featureless piers and the threshold they flank (Fig. 5).

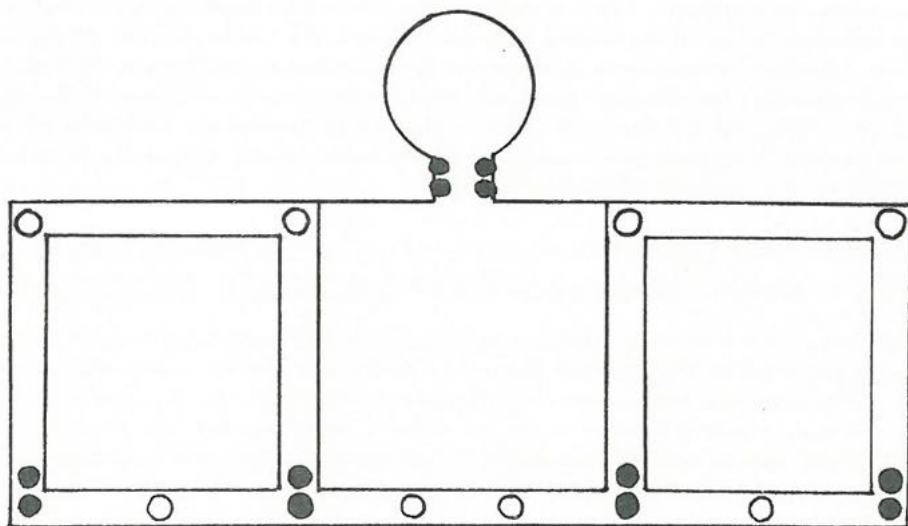


Fig. 10. Great Mosque, Córdoba: schematic plan of Al Hakam's mihrab bays.

If the new and splendid structures added to the Great Mosque in Cordoba by Al Hakam II by 965 had an instantaneous impact on a diminutive chapel in the Velay one would naturally expect to find signs of the same influence closer to home in the churches built by Arab-trained architects called Mozarabic. But among the several dozen which have survived in Northern Spain, evidence for such an influence is slight. Columns in fact play a very minor role in 10th century churches, which have more in common with the Abbassid taste for massive piers and "key hole" arches, than with the archaizing achievement of Al Hakam II. But many of these churches may have been built before 965; the columnar basilicas that follow, like San Miguel de Escalada, are archaic in their own right, even to the extent of imitating the pre-Islamic Asturian plan. The few examples in which twin columns occur are significant for being small since both also include ribbed domical vaults. At Berlanga the curious chapel of San Baudelio encloses beneath its spreading vault a row of small square columnar bays the centermost of which opens between twin columns into a single bay supporting a ciborium-like tribune¹⁶. The second unmatched column of each pair was added in the manner of Cordoba and Kairouan to stabilize and also assure equal support for all four of the tribune's corners. But at Cogolla, where a chapel enclosing St. Millan's hermitage was dedicated in 984, twin half columns are used quite explicitly to grace the entrance to the first of two square domical bays that issue into a rupestrial shrine, and then again in the portal opening into a columnar chamber devoid of any other engaged columns¹⁷.

It is difficult to believe that the revered architect saint of Toulouse and an entire "school" of Romanesque architects would have seized upon an architectural motif, with or without iconological overtones, hidden inconspicuously in two Tiny Mozarabic shrines, or in a chapel on a needle at Le Puy, and such of course was not the case. The dissemination of twin columns as a means of enhancing the threshold of a sacred space in Romanesque churches does not have its origin in a single evolutionary line. To look for a precedent in Hispano-Mauresque architecture seems altogether justified; one could also point to other precedents in Catalonia. But artistic decisions, like those of politicians, are the result of a confluence of circumstances and precedents. The eclecticism of Romanesque architects is attuned, sensitively if rather indiscriminately at times, to signals from the past which are filtered through time and do not often carry a distinct message. The artist's role is to reinvest the form of these signals with meaning, as Raymond Gairard appears to have done by carrying the message of the ambulatory threshold forward to the very threshold of the basilica of Saint-Sernin.

The signal from Germigny-des-Près seems very faint at this point but it is not entirely lost. Theodulf's Visigothic heritage may also have survived the dark ages in Spain and under the patronage of the same "infidel" who transmitted a Roman message from Africa and Byzantium. Elie Lambert once compared Al Hakam's tripartite arcade supported by twin columns in front of the mihrab niche at Cordoba to the "iconostasis" of Asturian churches¹⁸. The analogy has a certain resonance, although too few Asturian sanctuaries have survived to test the general thesis much less illustrate the transmission of a specific motif like twin columns from Asturian churches to Islamic mosques. However, the twin columns flanking the passage into the mihrab niche itself, which were presumably used in the same way more than a century before Al Hakam's additions in 965, bear a closer resemblance to columns used similarly in a Visigothic church than to either Islamic or Asturian antecedents. The only columniation inside one of the rare survivors of 7th century Visigothic Spain - Santa Comba de Bande¹⁹ - are twin columns within

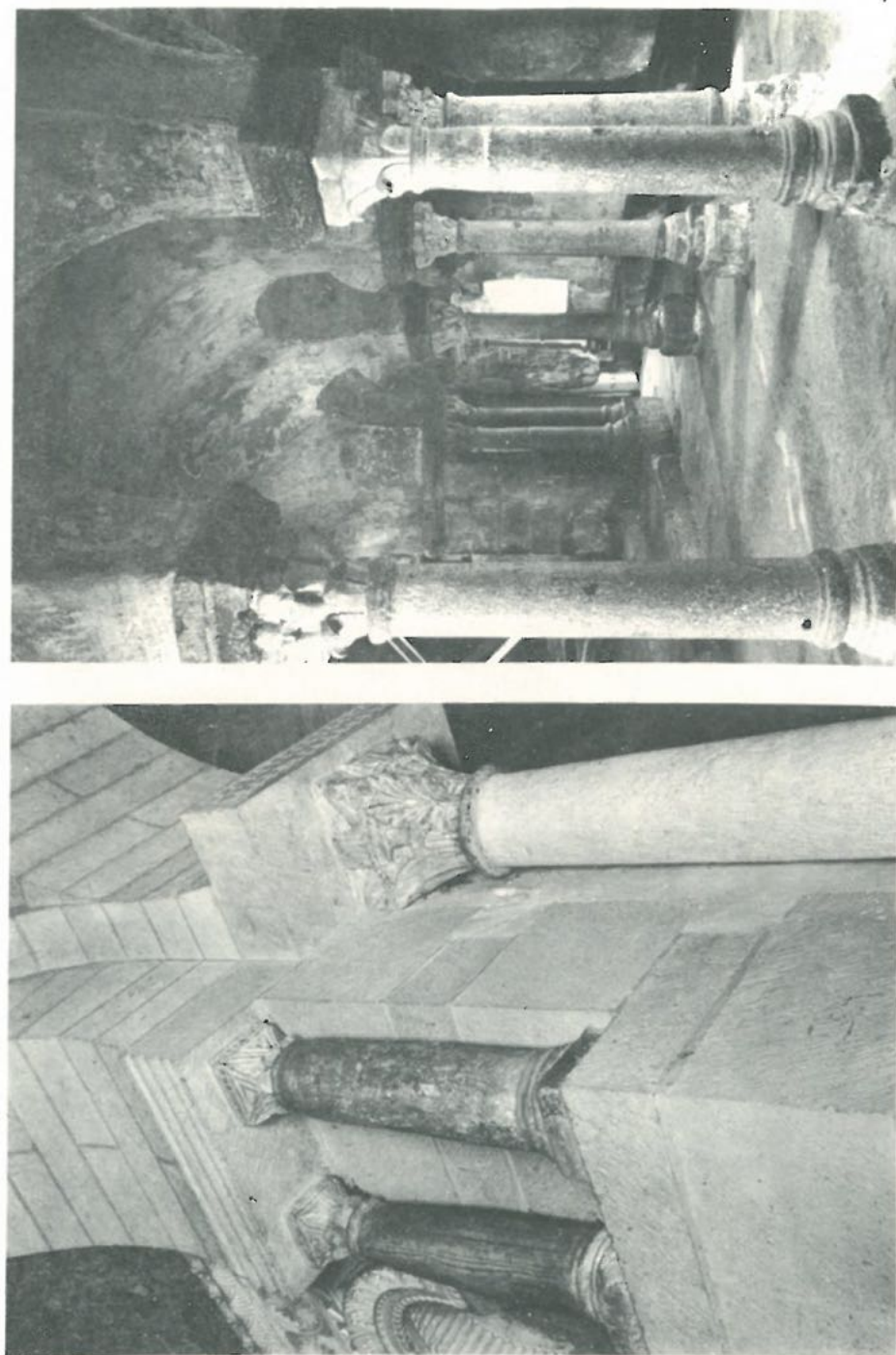


Fig. 4. Palatine chapel of Theodulf, Germigny-des Près: engaged colonettes to right of main apse. (Archives photo). - Fig. 5. Saint-Michel de l'Aiguilhe, Le Puy: view of nave toward corner of "choir". (Archives photo).



Fig. 6. Great Mosque, Kairouan: view from courtyard of domical bay opening into central aisle of prayer hall. (Roger-Viollet).

the archway separating the altar niche from the nave (Fig. 9). This cruciform chapel is cited of course, on other architectural grounds as a type of Visigothic building foreshadowing Theodulf's palatine chapel. It is enticing to suppose that the use of twin columns in Asturian buildings, like those flanking the apse and threshold of Santa Cristina de Lena for example, no less than these in Theodulf's chapel, were heirlooms shared by Christians who had successfully defied the Islamic threat pending their revival by Muslims in Cordoba. Both Asturians and Carolingians may thereby have helped prepare the way for the revival of articulated wall surfaces in Romanesque architecture. Twin columns, like other more explicit architectural ornamentation, seems therefore to be subject to continually repeated -and overlapping- cycles that begin by serving a structural function and end by being associated with the structure they embellish.

FOOTNOTES

1. The nave bays of Saint-Sernin have long been associated with Raymundus Gairardus on the basis of a late medieval "Vita", published by Célestin Donais ("La Vie de Saint Raymond, Chanoine, et la Construction de l'Eglise Saint-Sernin", 'Mélanges sur Saint-Sernin de Toulouse', Toulouse, 1894. pp. 154 ff). The lower portions of the west façade and towers also belong to the nave campaign (Cf. David Scott, "A Restoration of the West Portal Relief Decoration of Saint-Sernin in Toulouse", 'Art Bulletin' XLVI (1964) pp. 271-282.).
2. Robert de Lasteyrie, "L'Architecture Religieuse en France à l'Epoque Romane", Paris, 1929, pp. 435 ff. Twin columns decorate the straight bay piers at Saint-Austremoine d'Issoire, Notre-Dame-du-Port at Clermont-Ferrand, Orcival, etc.
3. Marcel Durliat, "Les Cryptes de Saint-Sernin de Toulouse, bilan de recherches récentes", 'Monuments Historiques de la France', (1971) t 17, No. 1, pp. 14-40.
4. Cf. I amperez y Romea, "Hist. Arqueol. Cristiana España", v.I, pp. 184, 187, Figs. 183-87.
5. Ahmad Fikry, ("L'Art roman du Puy et les influences islamiques", Paris, 1934, pp. 13-16, 34. (Fig.1), 106, 138-140 (Fig.140)), summed up the debt of Romanesque architects at Le Puy especially with regard to the vaulting of domes, the decoration of capitals and the use of polychromy on external walls.
6. Georges Marçais ("L'architecture musulmane d'occident", Paris, 1955, p. 12 ff) ascribed half the prayer hall and mihrab to Zeyadat in 836, the rest to Abou Ibrahim after 862 and the domical bay on the court to Ibrahim II, after 875. For later double ribs Cf. G. Marçais, "Manuel d'art musulman", Paris, 1926, v.I, pp. 321-325, Figs. 178, 180, 181. K. A. C. Creswell ("Early Muslim Architecture", Oxford, 1940, Part II, p. 218) concurs in ascribing the central aisle and twin columns under the dome on the court to the 9th century campaigns but prefers to date all the porticoes (riwaqs) surrounding the court to a late 13th century restoration on the basis of the external wall surface.
7. Georges Marçais, "Tunis et Kairouan", Paris, 1937, p. 37; Elie Lambert, "Art musulman et art chrétien dans le péninsule ibérique", Toulouse, 1958. p. 93. Ahmad Fikry insisted to the contrary on the independent origins of Islamic mosques in Medina and denied any debt to Roman or Christian buildings, (Cf. "La Grande Mosquée de Kairouan", Paris, 1934, p. 45, 58, 67).
8. N. Duval et P. A. Février, "Le décor des Monuments Chrétiens d'Afrique (Algérie, Tunisie)", 'Acta del VIII congreso internacional de arqueología cristiana', Barcelona, 5-11 oct. 1969, Vatican (1972), pp. 5-55, Pl. 111 and fig. 4. In addition to Christian buildings at Carthage, twin columns flank the center aisle at Djemila, Sbeitla, Oued Ramel and Boumeides as well as pre-Christian buildings at Sbeitla. The so-called "Temple of Asclepius" near Carthage is perhaps the most striking pagan example.

9. It is generally agreed that the inner arcades were applied to an earlier pair of arcades, thereby producing the twin colonnades in question. On the basis of ancient accounts of the transfer of columns and other "spolia" from nearby Sabra between 693 and 772, Ahmad Fikry argued that the prayer hall finished by Hakim ibn Abd al-Malik in 724 was merely altered and enlarged by Zeyadat Allah in 836, principally by widening the central aisle to make way for a new domical bay in front of the mihrab ("Kairouan", pp. 68-73, 92). The columns at the corners of that dome stand in between the twin column thereby suggesting the arcade was doubled before the bay was domed (Cf. Creswell, op. cit. pp. 220-21). Unmatched columns in early churches may also have been justified on the grounds that a broader arcade helped to abutt the longitudinal thrust of apsidal half domes.
10. Bernard Goldman, "The Sacred Portal, A Primary Symbol in Ancient Judiac Art", Detroit, 1966. Cf. also E.B. Smith, "Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages", Princetown, 1956, Figs. 16, 106, 107, 109, 111.
11. Stanley Ferber, "The Preconstantinian Shrine of St. Peter: Jewish Sources and Christian Aftermath", 'Gesta', t. 10 (1971) no. 2-3. pp. 3-32.
12. Fikry, "L'Art Roman du Puy", pp. 276-280.
13. 'Gallia Christiana Ecclesiae Ancyensis', t. II col. 695.
14. Cf. Earl Baldwin Smith, "The Dome", pp. 130-131.
15. Elie Lambert Op. cit, pp. 15, 32-3, 60-1, 84 (Fig. 5) and "L'Architecture Musulmane du Xe siècle à Cordoue et à Tolède", 'Gazette des Beaux Arts' (1925 t. XII pp. 144-5) first argued that Al Hakam's design derived from Kairouan. The four columns are mentioned by El Idrisi in the "Kitab-ai-Raird-al Mi'tār fihabar al-aktar" (Cf. Lambert, "Art Musulman", p. 74). These columns were set aside by Al-Hakam himself in 965 from the previous mihrab, presumably that built by Abd-Er-Rahman II in 848, that is before Kairouan received its twin columned domical bay on the courtyard (Cf. Creswell, op. cit. p. 143).
16. Manuel Gómez-Moreno, "Iglesias Mozárabes", Madrid 1919, pp. 310-11, Figs. 181-183 and Láminas CXXV.
17. Ibid, pp. 293 ff. (Figs. 166-7) Láminas CXVIII.
18. Lambert, "L'art musulman et art chrétien", p. 86.
19. Gómez-Moreno, Op. cit. p., Fig. 6.

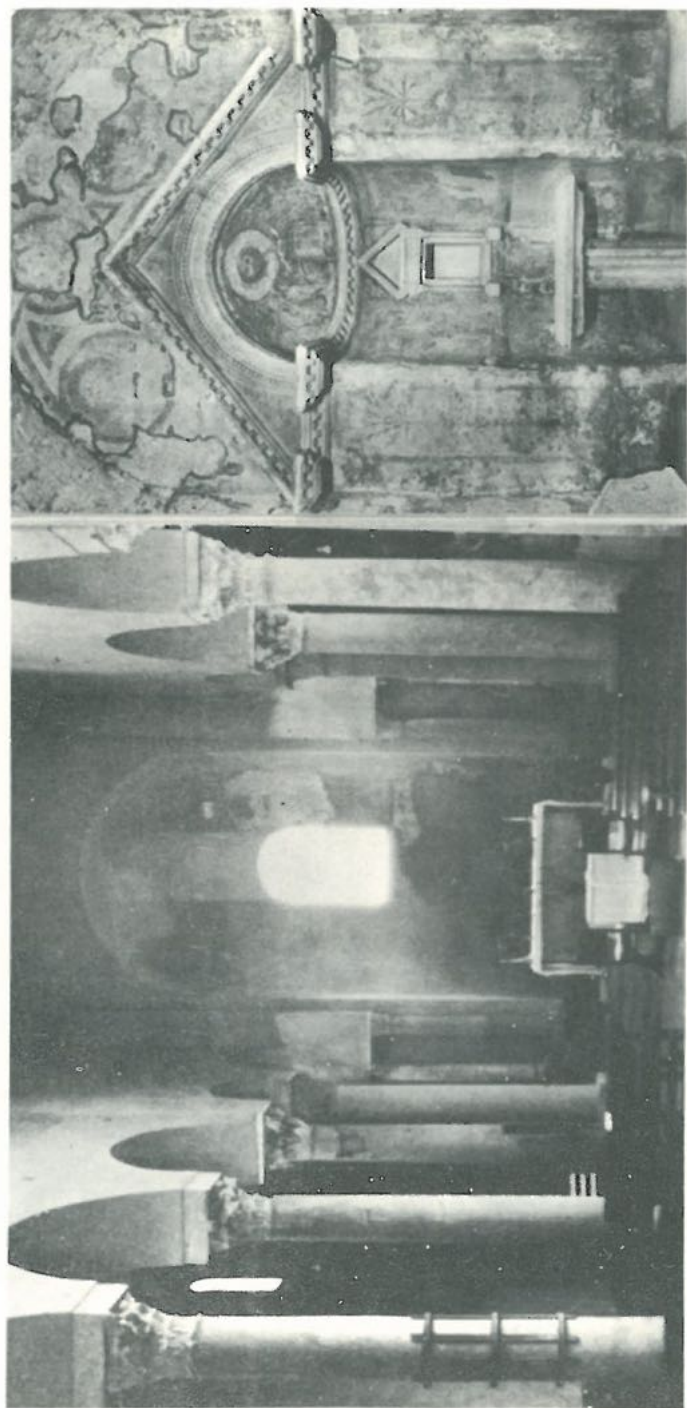


Fig. 7. *Sancitissima Annunciata*, Paestum: colonettes flanking the apse. (T. W. L.).— Fig. 8. "Tempio de Clitunno", near Spoleto: view of apsidal wall.



Fig.9. Santa Comba de Bande: twin columns flanking apse (Edit. Zodiaque).

LA SCULPTURE ROMANE DU XIV^e SIECLE EN ESPAGNE, ITALIE ET YUGOSLAVIE

JOVANKA MAKSIMOVIC. UNIVERSITE DE BEOGRAD. YUGOSLAVIE

On sait que la sculpture romane n'a pas eu la même évolution séculaire dans tous les pays et domaines de son existence. Bien que son cours principal se soit interrompu dans la seconde moitié du XII^e siècle, tout particulièrement en France, où il a cédé la place à un style nouveau, le gothique; dans les grandes régions de la France méridionale, au Languedoc et en Provence, ensuite en Catalogne et dans le nord de l'Espagne, dans certaines parties de l'Allemagne du Sud, de l'Italie et de la Dalmatie, l'art roman a poursuivi son existence. Non seulement dans la sculpture mais aussi dans d'autres branches artistiques, le style roman a prolongé et renouvelé sa vie principalement par la répétition des solutions iconographiques et stylistiques déjà précédemment trouvées. Le retour aux anciennes sources pendant le XIII^e siècle avait signifié en grande mesure une résistance au programme de gothique, ou du moins avait-il subséquemment reçu cette signification. Mais, le nouveau style gothique, au cours de cette période transitoire, s'est fréquemment mêlé au style roman, tout en ne changeant pas ses conceptions fondamentales, se contentant uniquement d'y ajouter de nouveaux détails. Cependant, le thème que nous allons traiter aujourd'hui n'est pas l'art roman du XIII^e siècle, mais celui du XIV^e et du début du XV^e siècle. En effet, dans le vaste secteur de la Méditerranée, et surtout en Catalogne, Provence, les Pouilles, à Venise et dans les Balkans le style roman était resté au XIV^e siècle un phénomène artistique très important dans la sculpture et n'était pas réduit à une pâle existence provinciale végétative au déclin et défasée, mais tout au contraire elle acquit de nouvelles impulsions pour de nouvelles recherches. Dans la littérature scientifique on a attiré l'attention sur cette importante manifestation, mais elle n'a toutefois pas encore été analysée plus en détail, pas plus que ses causes n'ont été expliquées. Nous allons essayer d'embrasser ce phénomène dans sa totalité et d'attirer l'attention sur ses sources.

Quand on passe en revue tous les monuments élevés dans le style roman durant les périodes tardives du XIV^e et XV^e siècle, lorsqu'on étudie leur iconographie et variantes stylistiques, on peut constater que dans les larges cadres de l'art roman tardif répandu dans les parages baignés par la Méditerranée et l'Adriatique existent deux secteurs plus restreints. L'un de ceux-ci englobe la Catalogne, le nord de l'Espagne et le Midi de la

France, ainsi donc la Méditerranée occidentale, et l'autre diverses régions de l'Italie, de la Dalmatie et de la Serbie, et notamment les parages gravitant vers les côtes de la Mer Adriatique et se trouvant sous l'influence immédiate de la Méditerranée orientale.

Il est évident qu'au XIV^e siècle existait une chaîne romane qui entourait les régions méditerranéennes septentrionales (l'Espagne, le sud de la France, des parties de l'Italie et le secteur de l'Adriatique), au-dessus de laquelle le gothique international avait déjà conquis l'Europe avec ses thèmes spécifiques, ses motifs, sa sensibilité et son maniérisme. La question est de savoir ce qui a provoqué l'apparition de ce phénomène artistique. Quoique nous ayons précédemment constaté qu'à l'intérieur du grand cercle commun de l'art roman tardif du XIV^e siècle il y en avait deux autres plus petits (l'occidental et l'oriental, avec certaines de leurs propres particularités), un certain nombre de causes culturelles-artistiques générales ont produit aussi de leur part une plus vaste manifestation. C'est ainsi qu'elles peuvent se ramener à quelques facteurs essentiels: 1^o de fortes traditions antiques dans toute la Méditerranée, tout particulièrement renouvelées aux XIII^e et XIV^e siècles à l'époque de la proto-Renaissance; 2^o une influence byzantine permanente qui arrivait par l'Italie et les Balkans et apportait ainsi non pas seulement de nouveaux changements stylistiques au sein de l'art byzantin même tel que le nouveau style des Paléologues, mais aussi un retour continu aux solutions iconographiques paléochrétiennes et paléobyzantines, ainsi que leur académisation progressive, de même que leur transformation en style stagnant de la "maniera greca"; 3^o de profondes racines du style roman qui, tout particulièrement en sculpture, avait acquis avec le temps et dans de nombreuses régions des formes rustiques en devenant une partie intégrante de l'art populaire qui résistait aux nouveautés du gothique; 4^o la signification de l'art musulman expansif dans l'entière Méditerranée qui, par suite des hautes qualités de sa forme décorative, tout en n'ayant pas un programme religieux apparent, était favorablement accueilli par l'art chrétien du XIV^e siècle. Ainsi, par suite de son voisinage immédiat, s'infiltrait-il insensiblement dans les combinaisons déjà périmées du système décoratif byzantin et roman.

L'art antique, grec et romain, a laissé de profondes traces en Méditerranée, et pendant des siècles entiers a été renouvelé l'intérêt pour l'héritage culturel et artistique de l'Antiquité. Charlemagne, Basile I^{er} le Macédonien, Constatin Porphyrogénète, Frédéric II Hohenstaufen étaient des souverains qui ont introduit la rénovation des traditions antiques dans le programme de leurs règnes. L'art de leurs époques et de leurs successeurs a été non seulement dans l'esprit des monuments et des objets artistiques antiques, mais fréquemment il a été aussi leur imitation. Cet intérêt continu manifesté pour l'Antiquité entretenait au sein du style roman les principes artistiques que celui-ci avait adopté, bien que sur le plan idéal il fut un antithèse de l'art classique. La rénovation de la décoration greco-romaine, les palmettes, les frises d'accanthe sur les pilastres cannelés, les bustes sur les médaillons, les chapiteaux corinthiens, les rinceaux aux figures et fleurs entrelacées confèrent un caractère spécifique à cet art roman. En Dalmatie, au cours des XII^e et XIII^e siècles était déjà arrivée d'Italie cette puissante vague de néo-classicisme qui avait déferlé sur toute l'Europe et influé sur la formation de la sculpture romane tardive comportant une importante quantité d'éléments antiques—des figures fortes et charnues, de riches draperies tombant librement, des chapiteaux corinthiens.

L'art byzantin a été aussi bien le gardien permanent des traditions antiques, qu'une puissante expression artistique de tout un monde du Moyen Age. Cet art, extraordinairement profond et expansif, a continuellement influé sur de nouvelles manifestations artistiques dans d'autres parties de la Méditerranée, et tout particulièrement dans les Balkans et en Italie. La combinaison entre les éléments byzantins connènes et le style roman, et ensuite entre les éléments paléologues et ceux de l'art gothique, en se transformant en une création hybride de la "maniera greca" dans la peinture et la sculpture de l'Italie et des Côtes adriatiques en général, constitue la manifestation la plus forte et la plus connue de l'art roman tardif du XIV^e siècle. Certaines parties du portail de San Marco à Venise, les reliefs de la Madonna dello Schioppo et le Baptême, également à San Marco, certaines sculptures en pierre et en bois dans l'Italie méridionale, ainsi qu'en Serbie à Banjska et Decani, et sur la côte à Raguse et Kotor. Un rôle insuffisamment constaté de Byzance dans l'art roman tardif est aussi sa médiation en vue de retour des éléments iconographiques et autres provenant des époques paléochrétiennes et paléobyzantine. Le rôle de l'art du VI^e siècle est particulièrement important dans la création des chapiteaux figurés et des monuments funéraires.

La jonction opérée entre la sculpture romane tardive et l'art musulman constitue un chapitre à part. Leur rapport mutuel, a première vue inusité et illogique, n'a pas encore attiré l'attention méritée, pas plus qu'il n'a pas encore été analysé et expliqué. Cependant il nous semble que ce lien a beaucoup signifié pour la prolongation de la vie du style roman. Il s'est trouvé en contradiction directe avec les conceptions et l'essence même de l'art gothique. Grâce à l'influence de l'art islamique, nous avons pu relier entre elles les manifestations de la sculpture romane tardive en Espagne, en Italie et en Yougoslavie c'est-à-dire là où elles se sont le plus exteriorisées. L'histoire de l'infiltration des motifs artistiques et décoratifs islamiques dans la vie médiévale de l'Europe chrétienne est bien longue. Il est de plus en plus clair que de nombreux éléments islamiques - arabes, persans et turcs ont influencé les diverses formes de l'art byzantin. La pénétration des éléments islamiques occidentaux dans l'art roman, spécialement dans la sculpture, représente un processus très intéressant. Les éléments musulmans ont renforcé la stylisation des formes et le symbolisme du contenu de l'art roman tardif. Au XIV^e siècle, l'accumulation des éléments islamiques dans l'art traditionnel, byzantin et roman, avait été très grande dans tous les domaines. L'apparition de l'école d'architecture et de sculpture moravienne en Serbie est bien caractéristique. Les éléments islamiques y ont certainement influé sur l'organisation de la décoration sculpturale des façades, sur l'équilibre entre la richesse des détails et le calme de l'effet de l'ensemble, sur la présentation de divers détails décoratifs. Tout cela n'a pas dû forcément provenir des contacts directs entre les deux arts, mais aussi par l'intermédiaire de Byzance, dans laquelle s'étaient introduits de nombreux détails décoratifs de l'art musulman oriental. Quelque chose de similaire en son essence s'est produit aussi en Espagne, dans le style mudejar et dans les variantes hispano-mauresques préalables, et ensuite, mais sous un aspect particulier, à Venise également. La vraie sculpture s'est perdue et le relief a été réduit à son minimum de plasticité. On a créé ainsi des combinaisons décoratives entre la pierre et la brique, d'animaux et d'ornements géométriques. Mais on trouve partout présentes les anciennes formes déjà pétrifiées de la sculpture romane qui, à cette époque de la seconde moitié du XIV^e siècle et de la première moitié du XV^e produisent une impression d'anachronismes de l'art traditionnel et s'incorporent d'une manière particulièrement heureuse dans le nouveau système décoratif. Grâce aux influences byzantines et musulmanes renouvelées, qui ont été en contradiction directe avec les conceptions

statuaires et narratives de la sculpture gothique, la sculpture romane tardive, ou du moins certains de ses aspects, ont prolongé leur existence dans divers domaines, cependant que dans d'autres pays commençait une véritable Renaissance.

PLACAS ESMALTADAS CON EL ESCUDO DE D. GIL SANCHEZ MUÑOZ, ANTIPAPA CLEMENTE VIII

MARIA LUISA MARTIN ANSON. UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID. ESPAÑA

Son dos las placas que con dicho escudo se conservan en el Instituto Valencia de D. Juan de Madrid, que revisten gran interés, no sólo por su calidad y por ser totalmente desconocidas, sino también por haberse encontrado importante documentación relativa a ellas.

A pesar de incluirse en una Colección que se viene denominando tradicionalmente como jaeces, dadas sus características y su calidad, no me parece que ese fuera su destino, antes bien pienso que quizás irían ornamentando la cubierta de un libro o insertas en alguna arqueta, como también era frecuente.

Proceden de Teruel como lo atestigua una carta dirigida a D. José M^a Florit, con fecha 10 de Diciembre de 1902, en que seguramente pasarían a formar parte de la citada Colección.

En dicha carta se señalan con el número 2, en los dibujos que envía Maximino Abril, firmante de la misma, pidiendo por ellas 100 duros de cada una, cantidad que con seguridad se pagaría, lo que nos da idea de su ya elevada cotización.

D. Gil Sánchez Muñoz nació en Teruel, en el último tercio del s. XIV, hijo primogénito de D. Pedro Sánchez Muñoz y Liñán y Catalina Sánchez de Carbon.

Fue Arcipreste de Teruel y más tarde Canónigo de Valencia. Tomó parte activa en el Cisma de Occidente, figurando entre los decididos partidarios del Antipapa Luna, Benedicto XIII.

Furió nos da noticia del Cisma, de cuyos pormenores no me voy a ocupar por ser sobradamente conocidos; hablaremos sólo de lo tocante a D. Gil Sánchez Muñoz, personalidad que nos ocupa ¹.

Accede al Pontificado a la muerte de Benedicto XIII, en el castillo de Peñíscola, el 10

de Junio de 1423, tomando el nombre de Clemente VIII. Actúa, fundamentalmente, a instigaciones del Rey de Aragón, D. Alonso, entonces enemistado con Martín V, por sus exageradas pretensiones, quien envió con real ordenada el 2 de Septiembre de 1424, a su Procurador de Valencia para que asistiese al nuevo Pontífice con 16.000 florines de oro anuales, pero esto no duró mucho tiempo ya que D. Alonso no tardó en cambiar de opinión y tras una entrevista con Martín V en Roma, empezó a temer la excomunión al mismo tiempo que pensaba que era más provechosa su amistad con el Papa que con Clemente VIII por lo que aconsejó a este último que renunciara a los derechos que pudiera tener.

Es necesario pensar que esta actitud favoreció la intención de nuestro Antipapa, quien había aceptado la elección pensando en propiciar la unidad de la Iglesia y poner fin al Cisma, por eso no sólo no puso obstáculos a su renuncia sino que hasta el mismo Pastor que en algún momento le califica de "impotente", reconoce que renunció con "voluntad pronta" ².

Dicho acto de renuncia tuvo lugar en el Castillo de Peñíscola el día 26 de Julio de 1429, deponiendo la tiara y demás ornamentos pontificios.

Es notoria la carta que envió al magistrado de su patria acerca de la renuncia ³, cuyo encabezamiento dice así: "A los muy honorables y caros amigos el juez y regidores de la ciudad de Teruel". Como es de suponer no voy a reproducir el texto por dos razones fundamentales; la primera, su extensión y la segunda, porque se aparta del tema principal que nos ocupa. No obstante, entre otros hay que destacar un párrafo que muestra la actitud de D. Gil tanto en el momento de su elección como durante los siete años que duró su Pontificado: "Por muerte del qual (se refiere, como es natural a Benedicto XIII) sus cardenales, a mí, aunque indigno, concordés en una intención eligieron en Papa; pero yo, presentada su elección, la refusé algunas vezes; ni la hubiera aceptado (como lo sabe bien nuestro Señor a quien todas las cosas son notas) sino confiado en su divina misericordia, me faría tanta gracia en mi tiempo, que fuese hecha esta unión de la Iglesia así luengamente deseada".

La abnegación sin embargo no quedó sin recompensa y en 1430 el Papa Martín V le confió el Obispado de Mallorca, del cual se hizo cargo hasta su muerte, llevando a cabo durante este período una gran tarea; favoreció sobremanera el adelanto en la construcción de la catedral, trabajando en ella Guillermo Sagraera.

Murió en Mallorca siendo enterrado en el centro de la Sala Capitular Antigua de la Catedral.

Su sepulcro está compuesto por una gran losa sostenida por leones en los ángulos, magníficamente tallada y fechable en la segunda mitad del s. XV. Se divide en dos partes, la superior contiene la efigie en relieve con el báculo y la tiara, de medio cuerpo, y la inferior, la más importante para nosotros, muestra su escudo de armas, análogo al de las citadas placas: dividido en cuatro cuarteles, el primero y el cuarto se ocupan con cruz flordelisada (de Calatrava) y el segundo y tercero quedan lisos, se corona por un báculo con sudario y va envuelto en una láurea de fina labra.

En su orla aparece una inscripción que dice así: ⁴

"Postquam e vita migravit Egidius flevit amare clerus, doluerunt cives, luxerunt pauperes, virgines omnes atque matronas fertur lacrimas continere non posse. Qui obiit V.Kal. januarias MCCCCXXXVII".

A sus pies hay otra inscripción que dice:

"Hic fuit Clemes Pp. VIII, q. in sua obediencia stetit annis VI mensibus VI".

Al pie de la losa, en el mismo casco del pequeño bocel, se halla en letra muy pequeña la noticia de quien costeó esta piedra, con estas palabras:

"Nicolaus Munionis, Canonicus suo domino reverendissimo fecit".

Era un pariente y familiar.

En una piedra colocada en lo alto de la pared, frente a dicho sepulcro hay un epitafio escrito en hexámetros:

"En ego qui condor terre preclusus in antro
Egidius dicor, Munionum clara propago,
Turolii genitus, validi quam cetera castra
Gentis Aragoniae totum famose per orbem
Me coluit patrem Balearis et insula maior
Dilectusque fui per plurima tempora Presul
Gestaque magnifica clausi Peniscula, dum me
Ut Petrum tenuit celebri comittante senatu
Scismata propulsans que servit callidus hostis
Tempora per decies sex caligancia mundum
Ecclesiam feci Pastore quietam
Hoc prestante Deo, sine quo nil carmine dignum
Undique iam lassus senis mundana reliqui
Octo, tribus dentis, decies transactus in annos."

De todos estos letreros resulta que el Obispo murió de 77 años en el de 1446, día 28 de Diciembre, que para el modo de contar de entonces "A Nativitate" era ya 1447.

Las placas con este emblema, como ya he dicho, son dos. Están realizadas en cobre dorado y esmaltado, por el procedimiento champlevé, seguramente en España, fechables en la primera mitad del s.XV, según todo lo expuesto.

Su forma, en base, es octogonal, con un taladro y un clavito en cada uno de los ángulos que nos indica cuál sería su modo de aplicación.

El contorno, por el contrario, resulta lobulado, porque de cada uno de los lados del octógono sale una hoja trilobulada, hinchada, que da sensación de movimiento y apertura, marca sus nervios mediante dobles incisiones y en realidad corresponden a la láurea labrada en la piedra del sepulcro.

En el interior se dibuja una circunferencia cuyo cerco queda en relieve, todo él bordeado de hojitas; en una de las piezas, de forma semicircular con el eje central y unas

pequeñas rayas simulando los nervios; en la otra, siguen el mismo esquema, salvo que algunas de la parte superior no presentan la forma circular perfectamente diferenciada con lo que se altera un tanto su aspecto.

Esta circunferencia encierra lo que se constituye como tema principal. Sobre un fondo cubierto por una red de rombos de doble trazo, con un motivo central, de clara ascendencia mudéjar, resalta el escudo, cuadrilongo acabado en punta y cuartelado en cruz; en los cuarteles primero y cuarto, la cruz flordelisada (de Calatrava) de oro en campo de gules, segundo y tercero de oro pleno. Se corona por el báculo pastoral, que forma eje con la división vertical de los cuarteles, y cuya voluta acaba en una hoja trilobulada, estando, a su vez, todo él bordeado de hojitas. Sus líneas destacan subrayadas por trazos de esmalte negro.

El sudario, que parte del báculo, se esmalta en color blanco, como corresponde, ya que por definición es un trozo de tafetán de este tono, que en la escultura de la parte superior del sepulcro aparece plegado. Sus extremos terminan en flecos, acentuados por esmalte negro.

Como vemos el escudo es el mismo encontrado en el sepulcro, pero, además, tenemos otros datos que indican la pertenencia a dicha familia; entre ellos una obra que expone la historia de esta casa desde sus orígenes con honores de leyenda⁵, siendo para nosotros lo más interesante el capítulo que dedica a las armas del linaje, teniendo en cuenta que se fueron alterando con el paso del tiempo y la participación en diversas hazañas. Hay que destacar la descripción que de él hace el propio Barón de la Linde al decir "Los Sánchez Muñoz de Teruel primogénitos usan el escudo cuartelado primero y cuarto de gules, la cruz florenzada de oro, y segundo y tercero de oro pleno, corona y cimera como el anterior".

Mosén Febrer también lo recoge en sus *Trobas*⁶, aunque con un error ya que invierte los temas en los campos.

Podríamos añadir alguna nota más, como la aparición de estas armas en la bóveda y cimborrio de la iglesia de S. Andrés de Teruel, según noticia recogida de Madoz⁷, que asimismo aparece en Quadrado⁸ y en S. Sebastián⁹, pero creo que datos para la atribución concreta hay sobradamente.

Ambas placas son prácticamente igual en su organización, salvo algunos detalles en su realización, como es el hecho de que mientras en una se marca el eje de simetría por una línea que va desde el ángulo del octógono -el báculo- a la punta del escudo- a través de su partición vertical, para terminar en el otro ángulo del octógono; en la otra, el eje parte del centro del lado del octógono donde se sitúa el brote de la hoja trilobulada para terminar en la misma posición pasando igualmente por el báculo y la punta del escudo.

Sus medidas oscilan poco: 10 cm. de alto por 10 cm. de ancho.

Este mismo escudo, prescindiendo del báculo pastoral, atributo eclesiástico, aparece en otras placas, también excelentes, pertenecientes a la misma familia y conservadas en la misma Colección, posiblemente todas ellas realizadas en Teruel.

NOTAS

1. Furió, A. "Episcopologio de la Santa Iglesia de Mallorca". Palma 1852, p. 226.
2. Pastor, "Historia de los Papas". Edic. G. Gili. Buenos Aires 1948, vol. 1. p. 417.
3. Furió, A. Ob. Cit. p. 228.
4. "Mallorca: Artística, Arqueológica y Monumental". 1907. Miguel Parera Librero. Barcelona 1904.
5. Linde, Barón de la. "Noticia histórico-genealógica de la familia Sánchez Muñoz de Teruel, Señores de Hinojosa, Barones de la Villa y Castillo de Escriche y de la Linde". Valencia 1911. p. 41.
6. Febrer, Mosén Jaume "Trobres en que tracta dels llinatges de la conquesta de la ciutat de Valencia e son regne". Valencia MDCCXCVI. pag. 191. lam. 10.
7. Madoz, P. "Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España y sus posesiones de ultramar". t. XIV. Madrid 1849. p. 740.
8. Quadrado. "Bellezas de España", tomo dedicado a Aragón. p. 395.
9. Sebastián, S. y Solaz, A. "Teruel Monumental". Instituto de Estudios Turolenses. Teruel, 1969. p. 185.

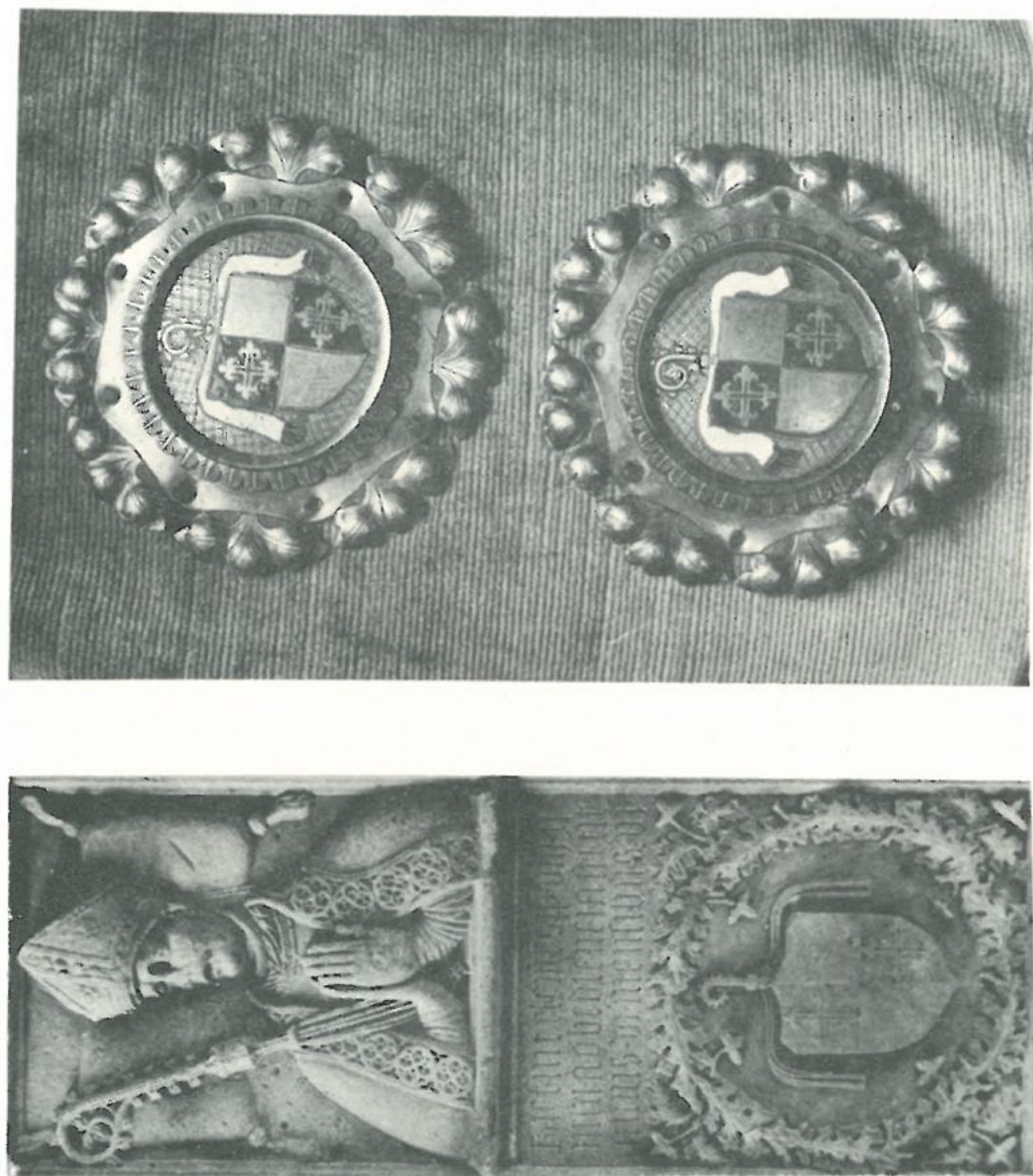


Fig. 1. Sepulcro de D. Gil Sánchez Muñoz: segunda mitad del s. XV (Catedral de Palma de Mallorca). - Fig. 2. Placas esmaltadas; fines de la primera mitad del s. XV (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid).

L'UTILISATION DES COULEURS DANS LA MINIATURE MOZARABE

MIREILLE MENTRE. UNIVERSITE DE PARIS-SORBONNE. FRANCE

Les miniatures mozarabes ont des couleurs étonnantes. Au XIX^e siècle, on les avait généralement jugées laides et arbitraires ¹; au XX^e siècle, de tels jugements sont plus rares ²; les conceptions esthétiques ayant changé, on a tendance à les trouver passionnantes, belles, puissantes ³. Certains historiens de l'art ont signalé l'importance de la couleur dans ces peintures; principalement Georgianna Goddard King, Manuel Gómez Moreno, M. Carl Nordenfalk, don Gonzalo Menéndez Pidal, don Pere Bohigas⁴; Mendel Meyer Schapiro a insisté sur le fait que les miniatures des manuscrits hispaniques du X^e siècle correspondent à un art fondé sur la couleur ⁵; le rôle de la couleur dans la signification de ces oeuvres a été étudié essentiellement par José Pijoan et don José Camón Aznar ⁶. Mais une étude qui soit consacrée spécialement à l'utilisation des couleurs dans la miniature mozarabe constitue encore une question ouverte.

Trois modes d'investigation s'offrent ici: l'analyse des images, la recherche des sources et des parallèles, la tentative d'interprétation. Nous laisserons de côté aujourd'hui la question des sources, qui n'est pas ici notre propos, et nous nous attacherons à l'analyse et à l'interprétation des images mozarabes quant au traitement des couleurs.

On ne se cache pas les écueils inhérents à une telle recherche: imperfection des reproductions en couleurs, impossibilité de se dégager entièrement des conceptions contemporaines, incertitudes concernant le processus de la perception des couleurs⁷. Une telle enquête présente une grande complexité, dans la compréhension des faits, et même au niveau de la description: il convient d'envisager le traitement des couleurs d'une part dans les figurations, d'autre part dans les fonds, et aussi dans la relation qui en résulte entre fond et figure; il faut également se demander si ces couleurs doivent essentiellement être considérées comme "valeurs de représentation" ou comme "valeurs propres", au sens où Hans Jantzen entend ces termes⁸. Les problèmes d'analyse et d'interprétation des faits sont délicats.

Comment se présentent les faits ? Prenons pour premier exemple la présentation du Tabernacle dans la Bible de León datée 960⁹; la préoccupation du vraisemblable des tons ne se manifeste guère que de façon épisodique: emploi du rose pour les visages et les mains des personnages; le souci de fidélité au texte (ici l'Exode et le Lévitique)¹⁰ est présent, par exemple, dans l'or des objets de culte. Mais, dans l'ensemble, les couleurs apparaissent comme dégagées de toute contrainte référentielle, et comme choisies avant tout pour elles-mêmes, comme valeurs propres.

Ces couleurs offrent trois caractéristiques: la franchise, l'intensité, l'éclat. La gamme des tons est restreinte; on refuse les mélanges et les demi-teintes; chaque ton est employé à son point maximum de saturation. On assiste à une sorte de violence chromatique, par l'éclat intense et la fixité exacerbée. Et l'impression de crudité, de rigueur et de vigueur d'une telle image découle avant tout de la richesse stridente des couleurs et de leur rayonnement lumineux.

Ces caractères s'expliquent en partie par la technique utilisée: les encres étaient préparées à l'aide d'un liant généralement épais (miel, oeuf, gomme), et appliquées sur un parchemin recouvert d'un vernis à la cire¹¹. Mais, au-delà de la technique, il semble qu'il s'agisse ici d'un parti délibéré. Les procédés d'application des couleurs soulignent leur éclat et leur franchise: elles étaient posées une par une, en aplat, dans des contours tracés à l'avance, qui scindaient les figures en de petites surfaces colorées. Les tons ainsi juxtaposés offrent les trois modes possibles de combinaison: contrastes de couleurs éloignées, (ici le bleu et le rouge), vibration de couleurs proches (ici le rouge et le jaune) équilibre de couleurs complémentaires (ici le violet et le jaune). On aboutit à un fractionnement de la figuration en une poussière d'éléments. L'impression dominante est celle de contrastes, qui se produisent de façon d'autant plus sensible qu'on voit les surfaces colorées comme des parties d'unités formelles¹².

Cette fragmentation de la figure et du cadre se retrouve dans les fonds. Ainsi dans le codex Albeldense¹³, pour les portraits des rois wisigoths; chaque portrait a pour support une surface colorée, et les modulations des tons en aplat du fond se superposent à celles de la figuration; les fonds, comme les figures, se partagent en surfaces monochromes juxtaposées. Ces fonds apparaissent dès l'abord comme n'ayant aucune dimension référentielle, et comme assumant les fonctions de sous-tendre les éléments figurés, et d'instaurer une possibilité de jouer sur la relation fond / figure - ce qui a pour effet de rendre la surface peinte "active", au sens où Madame M. Schild-Bunim entend ce terme¹⁴; la surface ainsi déterminée est susceptible de donner lieu à la création d'un espace pictural.

Un caractère important de ces fonds colorés, dans la miniature mozarabe, est le fait qu'ils tendent à s'imposer avec une puissance égale, sinon supérieure, à celle de la figure. Le cas le plus net est celui des images à fond coloré jaune uni. Ainsi de l'image d'Adam et Eve au Paradis terrestre, dans un manuscrit¹⁵ où vingt-quatre miniatures sur quarante-trois ont un fond jaune; or cette couleur, violente, tend à s'avancer par rapport aux autres couleurs, et elle constitue d'autre part un phénomène éminemment mouvant, - caractères assez paradoxaux pour une toile de fond. On est amené à se demander si cette sorte de distorsion entre figure et fond ne correspond pas à un parti significatif. Il en résulte en tout cas sinon un malaise, du moins une moindre lisibilité naturelle, et une localisation de la représentation dans une modalité d'existence étrangère à la perception la plus habituelle et la plus facile.

Au niveau des fonds colorés comme au niveau des figures, et plus encore dans le domaine de leur interrelation, les problèmes ne semblent pas devoir être posés en termes de cohérence optique, ni en termes de vraisemblance référentielle. Faut-il alors considérer l'utilisation qui est faite des couleurs dans la miniature mozarabe comme un effet gratuit fondé sur l'arbitraire ? Ne serait-il pas plus adéquat de considérer ces œuvres selon des critères non pas visuels, mais conceptuels – au sens où Erwin Panofsky entend ces termes ¹⁶ ?

Il convient donc de s'engager dans un autre niveau de réflexion et d'analyse, où l'étude des couleurs ne pourra être dissociée de l'étude de l'espace pictural, lequel doit, pour l'enluminure des manuscrits, être envisagé dans ses rapports avec les types d'illustration ¹⁷, et, conjointement, dans ses rapports avec les structures mentales de l'époque ¹⁸. Rappelons, dans ses grandes lignes, la conception de la vision et de la réalité exprimée par la chrétienté hispanique au X^e siècle: la réalité et la vision comportent deux degrés, le sensible et l'intelligible – le passage de l'un à l'autre constituant pour l'homme un effort dit "anagogie" ¹⁹.

Examinons dans cette perspective une image comme celle de l'Arche-Eglise, dans un Beatus conservé à Valladolid ²⁰: la pulvérisation des formes animales, réduites à de petites surfaces de couleurs qui se juxtaposent et s'opposent, déstructure les ensembles et dématérialise la corporéité; par là est dépassée la vision purement naturelle; ainsi est corrigée la complaisance au sensible que pourrait développer la référence trop nette au monde extérieur. En outre le morcellement des éléments figurés corrobore le malaise perceptif déjà suscité par l'emploi de tons antinaturalistes, brutalement éclatants; cette pulvérisation empêche le regard de trouver un point unique d'accommodation où il pourrait en quelque sorte s'installer. Notons que les contrastes de couleurs sont ici préservés par l'insertion d'un filet coloré entre les bandes parallèles des registres superposés: ainsi est évitée la possibilité d'égalisation ²¹; et par là est refusé, ou dépassé, le confort perceptif d'une vision confinée au sensible.

Cet éloignement du naturel et de la perception courante est nette dans la présentation, dans le même manuscrit, du message à l'église de Thiatyre ²²: dans la zone gauche de l'image, ce qui pourrait correspondre à l'horizon est barré de deux grandes bandes de couleurs intenses et chaudes, l'une jaune vif, l'autre rouge puissant: reste-t-il quelque chose de la division en trois zones (l'une pour le sol, l'autre pour l'horizon, la troisième pour le ciel) de l'espace illusionniste ? On en a plutôt ici la violente négation. On aboutit à une désarticulation de la composition, par le caractère instable créé par les rapprochements de tons chauds dans le support, qui tend à être ainsi projeté vers l'avant, alors que la figuration, aux couleurs pâles, à dominante froide, tend à s'éloigner; les bandes parallèles qui forment les fonds des images mozarabes opèrent une sorte de retournement de la vision sensible.

Pulvérisation des figurations, géométrisation des fonds, dynamisme du rapport fond / figure – tous ces procédés apparaissent comme créant des espaces picturaux propres à faire dépasser la perception du monde sensible. Reste à se demander si le type d'espace ainsi instauré est fonction de la signification propre de l'image. Il convient d'examiner maintenant successivement l'espace des images narratives, des images théophaniques, des images visionnaires.

Dans une séquence narrative comme celle de la moisson et vendange eschatologiques, dans le *Beatus* mozarabe de New-York,²³ (Fig. 1), les démarcations entre les bandes superposées du fond épousent les lignes préparées à la pointe sèche pour l'écriture, et apparaissent comme servant à présenter et distinguer les différentes phases et données d'un récit à épisodes successifs (l'ange à la faucille d'or, l'autel d'or, la moisson, la vendange, le pressoir); le procédé semble utilisé pour ordonner la présentation, en vue d'une lisibilité qui va dans le même sens que la lecture du texte²⁴. Que cette utilisation des registres dérive de la tradition des manuscrits, le fait est plus que probable; mais cette articulation et structuration, nous allons le voir, est souvent, lorsque le sujet traité s'y prête, retournée dans le sens d'une désarticulation et déstructuration de l'espace pictural.

Le fait est très net dans les illustrations afférant aux fléaux de la fin du monde. Regardons, dans le même manuscrit, la présentation des anges déversant les coupes de la colère divine sur le soleil et sur les fleuves²⁵ (Fig. 2). Par des oppositions criantes, dont il est difficile de ne pas penser qu'elles sont systématiques, la virulence des couleurs ressort de manière percutante. On arrive à une dislocation de l'espace, de la figuration, du monde naturel. C'est surtout dans les stries parallèles des fonds que ces effets se rencontrent à l'état le plus pur, sans interférences annexes (comme les dimensions des zones colorées, ou leur rôle dans la représentation). Et la préférence donnée, là, aux tons violemment heurtés, fait que les figures, bien loin d'être soutenues par un décor stable, qui assurerait une cohésion, une unité et une stabilité à l'ensemble, se trouvent placées dans un espace dynamisé. Peut-être n'est-il pas inconsidéré d'interpréter cette exacerbation chromatique comme une affirmation éclatante du parti de couleurs qui transcendent délibérément le connu. L'utilisation de tons paroxystiques est bien faite pour provoquer un désagrément perceptif, adéquat pour l'évocation de l'éclatement des dimensions spatio-temporelles du monde sensible.

Ainsi l'utilisation de bandes colorées pour les fonds, déjà remarquable en soi, s'adapte dans certaines images particulièrement réussies du moins, au contenu intrinsèque de l'image, à la modalité du temps, de réalité, d'espace qui la définit. La désarticulation ou articulation, selon les besoins du texte, de l'espace pictural, la déconstruction ou construction, suivant les exigences du passage illustré, des structures spatio-temporelles, et l'éclatement ou le guidage, selon les cas, du processus d'aperception de l'image, instaurent une relation intrinsèque entre forme et contenu.

Dans d'autres images, l'utilisation de fonds bariolés aura pour résultat de concilier l'aspect de successivité, l'unité de signification d'épisodes, et le transfert de l'ensemble dans une atmosphère de passage du réel à l'eschatologique. Ainsi de la présentation des quatre cavaliers de l'Apocalypse dans le manuscrit de Valladolid déjà cité²⁶. Cette illustration est à comprendre, à un premier niveau, dans le sens d'une lecture courante (de haut en bas et de gauche à droite) selon les habitudes mentales définies par F. von Juraschek²⁷. Dans cette optique, on peut interpréter, en une première étape, les six bandes du fond comme étant la superposition de deux fois trois bandes-elles-mêmes héritées des trois zones de la peinture illusionniste. Mais, ainsi que le remarque Madame Schild-Bunin en analysant cette image, vu que les bandes parallèles sont d'égale hauteur, que la relation entre les pieds des chevaux et les bandes inférieures reste incertaine, que l'on assiste à une multiplication des stries colorées (ici six)²⁸, l'image est à lire, à un second niveau, comme unité spatio-temporelle, soulignée par les



Fig. 1. New-York, Pierpont Morgan Library, 644, fol. 187r, Moisson et vendange divine.
(Phot. Salvat Editores, Barcelona.)



Fig. 2. Idem, fol. 187. L'Ange déversant sa coupe sur le soleil.
(Phot. The Pierpont Morgan Library, New-York.)

NOTES

1. Denis, Ferdinand, "Histoire de l'ornementation des manuscrits", Paris, 1857, p. 25. Firmin-Didot, Ambroise, "Catalogue des livres de la Bibliothèque de-" 2^e série, Paris, 1878, p. 28. Toutefois, dès 1892, elles sont présentées comme belles par le comte Durrieu, Paul, "Manuscrits d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures ou par la beauté de leur exécution", dans Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 54, 1893, pp. 251-326.
2. Boutelou y Soldevilla, Claudio, "Estudio de la miniatura española desde el siglo X al XIX", dans 'Boletín de la Sociedad Española de Excursiones', 14, 1906, p.4 et p.26. Devenga, Alvaro, "La Exposición de miniaturas en Bruselas", dans 'Arte Español', 1, 1912-13, pp.62-64.
3. Ce changement d'optique s'effectue à partir de l'Exposition de ces oeuvres, à Madrid, en 1924. Artiñano, Pedro de, "Exposición de códices miniados españoles", dans 'Arte Español', 7, 1924, pp.82-92. Sanchez Rivero, Angel, "En la Exposición de códices miniados españoles", dans 'Revista de Occidente', 5, 1924, pp. 88-103. Domínguez Bordona, Jesús, "Exposición de códices miniados, Catálogo", Madrid, 1929.
4. King, Georgianna G., "Divagations on the Beatus", dans 'Art Studies', 8, 1930, pp. 3-55. Gómez-Moreno, Manuel, "Arte mozárabe", dans 'Ars Hispaniae', t.III; Madrid, 1951, p.399. Nordenfalk, Carl, L'enluminure, dans "Le Haut Moyen-Age, du IV^e au XI^e siècle" ('Les Grands Siècles de la Peinture') Genève, 1957, pp. 166-67. Menéndez Pidal, Gonzalo, "Sobre miniatura española en la alta Edad Media y corrientes que revela", Discurso leído en la Real Academia de la Historia, Madrid, 29 de junio de 1958. Bohigas, Pere, "El libro español. Ensayo histórico", Barcelona. 1962, p.24.
5. Meyer Schapiro, Mendel, "From Mozarabic to Romanesque in Silos", dans 'The Art Bulletin', 21, 1939, pp. 313-74.
6. Pijoan, José, "Arte bárbaro y prerománico, desde el siglo IV hasta el año mil" ('Summa Artis', t.VIII), Madrid, 1942, p. 501. Camón Aznar, José, "La miniatura española en el siglo X" dans 'Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens', 16, 1960, pp. 16-36. Id."El arte de la miniatura española", dans 'Goya', 58, 1964, pp. 286-87.
7. Le Grand, Yves, "Variations dans la vision humaine des couleurs", dans 'Problèmes de la couleur', Paris, 1957, pp. 75-92.
8. Jantzen, Hans, "Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei", dans 'Über dem gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze', Berlin, 1951, pp. 61-67.
9. León, Real Colegiata de San Isidoro, 2, fol. 50 (daté 960). Ayuso Mazaruela, Teófilo, "La Biblia visigótica de San Isidoro de León", dans 'Estudios Bíblicos', XIX, 1960, pp. 5-24, 167-200, 271-309; XX, 1961, pp. 5-43. Illustration dans Bonet, Blai, "El movimiento románico en España", Barcelona, 1967, pl. I.
10. Williams, John, "A Castilian Tradition of Bible Illustration", dans 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', 28, 1965, pp. 68-85.
11. Nordenfalk, Carl, op. cit.
12. Grodecki, Louis, "La couleur dans le vitrail du XII^e au XVI^e siècle", dans 'Problèmes de la couleur' (op. cit.) pp. 183-206.
13. San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca, d I 1 (daté 976). Antolín, Guillermo. "Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca de El Escorial", 5 vol., Madrid, 1910-23, t.1, pp. 320-68. Palol, Pedro de, et Hirmer, Max, "L'art en Espagne du royaume wisigoth à la fin de l'époque romane", tr. fr., Paris, 1967, p. 44 et pl. VI.
14. Bunim, Miriam Schild, "Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective", New-York, 1940, pp. 3-8.

15. San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca, & II 5, fol. 18. (X^e s. ?) Antolín, Guillermo, "Catálogo de códices latinos de la Real Biblioteca de El Escorial", 5 vol., Madrid, 1910-23, t. II, p. 395. Id., "Un códice visigodo de la Explanación del Apocalipsis por San Beato de Liébana", dans 'Ciudad de Dios', 70, pp. 611-21.; 71, 1906, pp. 180-191. Neuss, Wilhelm, "Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration", 2 vol., Bonn-Münster, 1931, t. I, pp. 27-29. Mentré, Mireille, "Problèmes de figuration et d'espace dans les miniatures du Haut Moyen-Age: le Beatus mozarabe de l'Escorial", dans 'L'Information d'Histoire de l'Art', 17, 1972, pp. 55-63. Illustration dans "Les Jours de l'Apocalypse", éd. Zodiaque, La Pierre- Qui-Vire, 1967.
16. Panofsky, Erwin, "Zum Problem der Beschreibung und Inhalts-bedeutung von Werken der bildenden Kunst", dans 'Logos', XXI, 1932, pp. 103-119.
17. Weitzmann, Kurt, "Illustrations in Roll and Codex, A Study of the Origin and Method of Text Illustration", Princeton, 1947, passim. Id., "Ancient Book Illumination", Harvard, 1959, pp. 1-5.
18. Panofsky, Erwin, "Die Perspektive als Symbolische Form", dans Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-25, Leipzig, 1927, pp. 258-330.
19. P.L. 96, col. 893. Mentré, Mireille, "Contribution à l'étude de la miniature en León et Castille au Haut Moyen-Age" (sous presse), passim. Id., "Note sur les perspectives utilisées dans les miniatures mozarabes", dans 'L'information d'Histoire de l'Art', 14, 1969, pp. 114-22.
20. Valladolid. Biblioteca Santa Cruz, 390. (daté 970), fol. 73v. Neuss, Wilhelm, op. cit. t. I, pp. 16-18. Rojo Orcajo, Timoteo, "Estudios de códices visigóticos, El Beato de la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid", Extr. de 'Boletín de la Real Academia de Historia', 96, 1930, pp. 1-74. Alonso-Cortés, María de las Nieves, "Universidad de Valladolid, El 'Beato' de su Biblioteca", Valladolid, 1971, pl. VI.
21. Chevreul, E. "De la loi du contraste simultané des couleurs", Paris, 1839, rééd. 1969, p. 5. Musatti, C. "Les phénomènes d'égalisation entre surfaces chromatiques", dans 'Problèmes de la couleur', op. cit., pp. 93-106.
22. fol. 59v. Illustration dans Alonso Cortés, op. cit. pl. V.
23. New-York, Pierpont Morgan Library, 644 (v. 950 ?). fol. 178v "The Pierpont Morgan Library, Illustrated Catalogue", New-York, 1939, pl. I. Neuss, Wilhelm, op. cit. t. I, pp. 14-16.
24. Juraschek, F. von, "Sinndeutende Kompositionsweise der Illustrationen zur Apokalypse im Frühmittelalter", dans 'Arte del Primo Millennio', Atti del II Convegno per lo studio dell'arte dell'alto Medioevo, Turin, 1950, pp. 187-92.
25. fol. 187 et fol. 189.
26. fol. 93. Illustration dans "Les Jours de l'Apocalypse", op. cit.
27. Juraschek, F. von, op. cit.
28. Bunim, Miriam Schild, op. cit., p. 75.
29. fol. 6v. Illustration dans Alonso Cortés, op. cit. pl. III.
30. Madrid, Real Academia de Historia, 33, fol. 92 (X^e s.). Pérez Pastor, Cristóbal, "Índice por títulos de los códices procedentes de los monasterios de San Millán de la Cogolla y San Pedro de Cardeña existentes en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia", Extr. 'Boletín de la Real Academia de la Historia', 13, 1908, pp. 28-29. Neuss, Wilhelm, op. cit., t. I, pp. 29-30. Illustration dans Domínguez Bordona, Jesús, op. cit. pl. C.
31. Baltrušaitis, Jurgis, "Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen-Age", Paris, 1939, p. 13.
32. fol. 174v
33. fol. 252v par exemple.

SOBRE LA FORMACION DEL ESTILO ESCULTORICO DE FROMISTA Y JACA

SERAFIN MORALEJO ALVAREZ. UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. ESPAÑA

La ascendencia clásica de muchos de los motivos y rasgos estilísticos que presenta la primera escultura románica hispánica - en Jaca y Frómista, especialmente-, es uno de los raros puntos en que toda la bibliografía al respecto se muestra coincidente. El objeto de estas notas es el de llamar la atención sobre un monumento que hubo de jugar un importante papel en la elaboración de este peculiar clasicismo, y cuyo impacto puede también detectarse en los más importantes santuarios del "Camino Francés". Se trata de un sarcófago romano del siglo II, con figuraciones de la "Orestíada", que se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Fig.3). La primitiva localización de esta pieza -la Abadía de Sta. María de Husillos, a unos 25 Kms. de Frómista- hace absolutamente viable la hipótesis de su conocimiento y estudio por parte de artífices románicos. Sabemos que el sarcófago se encontraba allí en el siglo XVI - lo describe Ambrosio de Morales-, y puede conjeturarse que tal localización se remonte hasta el siglo X, época en que la entonces reciente fundación se hallaba bajo directo patrocinio de personajes de suficiente calidad -los condes de Monzón- como para que pudiesen procurarse tan lujoso enterramiento. El tipo de cubierta que nos describe Morales, se corresponde con lo que cabe esperar de una reutilización de dicha centuria.

Un capitel de la iglesia de San Martín de Frómista (Fig.1) -arco toral del ábside mayor, lado de la epístola-, actualmente en el Museo Arqueológico de Palencia, nos proporciona la más clara prueba de inspiración en el modelo que proponemos (CIX, 5 y 6)¹. El estado original de esta pieza -bárbaramente mutilada en su cara frontal- nos es conocido por una fotografía publicada por E. Serrano Fatigati; este inestimable testimonio nos permite además comprobar que la copia que hoy la sustituye en la iglesia palentina es, salvo en calidad y matices, fiel, por lo que puede suplir para nuestro objeto las deficiencias del original (Fig.2).

En la confrontación del capitel con el sarcófago nos interesan por supuesto, primordialmente, las semejanzas que confirman la dependencia propuesta; pero también tomaremos en cuenta las variantes y transformaciones en cuanto que nos permitirán observar "in vitro" un proceso de "traducción" entre dos lenguajes estilísticos tan diversos

como son, de un lado, el "neoclasicismo" adrianeo y, de otro, el románico, aún no plenamente cristalizado, de los primeros escultores del "Camino Francés". La divergencia de conceptos espaciales, compositivos, figurativos e iconográficos que determinará las transformaciones, se acentúa por el hecho de tratarse además de formatos especialmente distintivos de uno y otro estilo: un friso de sarcófago, donde el formato está en función de la figuración, y un capitel, donde la figuración resulta parcialmente determinada por el formato. Atendiendo a este imperativo, el escultor de Frómista ha echado mano de un paralelismo formal, potencialmente presente ya en el sarcófago y que él ha procurado enfatizar: las dos grandes telas, describiendo amplias combas —a la derecha, el cortinaje que cuelga de un Hermes, a la izquierda, el manto de Egisto—, sometidas a la disciplina geometrizable románica, resuelven de manera homogénea la organización de las caras laterales, a la vez que acentúan plásticamente la significación de los ángulos. En la tela del lado derecho la metamorfosis parece haber ido sin embargo más allá de la esquematización exigida por los cánones compositivos románicos. Se verá que surge como vomitada de una carátula de león, con lo que parece indicarse que se trata de un fluído. El mismo tratamiento formal induce a confirmarlo: por la planitud de su superficie y la excesiva regularidad de sus incisiones, ofrece un intencional contraste con la tela del otro lado, como si se persiguiese la notación de sustancias distintas en uno y otro caso. Se objetará a nuestra interpretación que lo que consideramos un fluído es asido por uno de los personajes como si de un sólido se tratara. Sin embargo, tal incongruencia no es extraña a la poética románica, en la que la ambigüedad figurativa, la metamorfosis concebida como proceso que tiene lugar durante la lectura misma de la obra, es recurso primordial. Quizá este mismo gusto por la metamorfosis pueda explicar la presencia de la carátula de león. Aunque es tema que se encuentra con frecuencia en Frómista, puede conjeturarse que su aparición en este lugar concreto haya sido suscitada por una lectura "fisonómica" —conscientemente equívoca, por supuesto— del nudo del cortinaje y la llama de la antorcha contigua. Tal lectura es aún hoy posible para nosotros, y mucho más obvia y tentadora había de ser para un artista románico, en cuyos mecanismos figurativos el eidetismo jugaba, como es sabido, un gran papel.

En la cara frontal, sirviendo de eje a la composición, nos encontramos con el más claro préstamo del sarcófago: el modelo ha sido el Orestes blandiendo el puñal con el que acaba de ejecutar a Clitemnestra. Las variaciones más notables obedecen, por una parte, al diferente concepto espacial: la elaborada torsión del tronco de la figura no alcanza a ser expresada en el capitel, donde se la reduce a la disciplina del "espacio-límite"; por la misma causa, el brazo izquierdo, que en el modelo se proyectaba ligeramente en profundidad, se adhiere íntimamente al plano de fondo. Por otra parte, la función de acento estructural que ha de desempeñar la figuración en la organización del capitel, lleva a suprimir la flexión de la pierna izquierda, que se intuye en el modelo, y optar por la simetría de los miembros inferiores. Las piernas resultan así prolongación de los caulículos —en un esquema en "crux decussata"— con lo que la figura queda activamente integrada en la arquitectura de la pieza. El mismo tipo se reitera en la figura contigua, excepto para la posición de los miembros superiores, en la que se descubre la adopción de otro modelo dentro del mismo repertorio: el gesto de terror de la Nodrizza. El escultor románico —que por supuesto ignoraba que estuviese copiando una "Orestíada"— ha reinterpretado el significado de tal actitud; no es ya el parricidio lo que causa espanto al personaje, sino el verse hostigado por tres figuras portadoras de serpientes. La fuente de este motivo se encuentra también en el sarcófago: la Furia

que desde detrás del cortinaje dirige hacia Orestes la serpiente del remordimiento. Para su multiplicación en el capitel no se invocarán solamente razones de orden formal —una búsqueda de simetría que por otra parte no se persigue rigurosamente— sino, ante todo, iconográficas, simbólicas. La obsesiva proliferación del tema en los restantes santuarios del "Camino" pone de manifiesto que se le confería una intensa significación, cuya precisión se nos escapa. En cuanto a morfología, la primera figura de la cara lateral derecha sigue con bastante fidelidad el modelo proporcionado por la primera Furia de Husillos, salvo en el torso, que aparece frontal —nueva imposición de los conceptos espaciales románicos— y desnudo. La figura contigua, si bien se relaciona por su posición y por el perfil de la cabeza con la segunda Furia, remite en su postura al Píldes cogiendo el manto de Egisto. En la cara izquierda se reconoce una evocación libre de la primera Furia junto con el recuerdo del Orestes para la postura de las piernas. Resta finalmente una figura en la cara frontal en la que parece darse la más compleja síntesis de motivos. Por su posición en el conjunto recuerda a la Clitemnestra muerta (se observará al respecto que las semejanzas entre el capitel y el sarcófago no se reducen a detalles aislados, sino que incluso la composición de conjunto de la zona central del sarcófago se refleja con bastante fidelidad en las caras frontal y lateral derecha del capitel); sin embargo, en su morfología influyen otros modelos: la primera Furia, en el gesto de mostrar la serpiente, y —quizá— la aparatosa caída de Egisto —invirtiendo la plantilla— en la postura del cuerpo, modelo este último suscitado por el incómodo espacio al que hubo de someterse la figuración.

Por notables que sean las semejanzas que acabamos de constatar, no puede creerse que el escultor de Frómista haya trabajado con el sarcófago a la vista, pero tampoco que lo haya fiado todo a su memoria. Hay que imaginar necesariamente que su estudio directo de la pieza se vería reforzado con apuntes —a la manera de Villard de Honnecourt—, que vendrían a engrosar el libro de modelos —el "Skizzenbuch"— del taller. Tal recurso hará más comprensible la difusión de algunos de los motivos del sarcófago hasta lugares muy distantes de Husillos —como tendremos ocasión de comprobar—, incluso entre escultores que probablemente carecieron de conocimiento directo de la pieza.

Si en Frómista el impacto del sarcófago se concentraba casi exclusivamente en una sola obra, en la Catedral de Jaca encontramos una repercusión mucho más amplia, aunque también menos intensa. En un capitel de la portada occidental (LXXXI, 3y4) se reconocerá una versión libre de la primera Furia, flanqueada por dos figuras desnudas que siguen en el diseño de los cuerpos al Orestes en Delfos (en el extremo derecho del sarcófago), modelo no utilizado en Frómista. Para la actitud de los miembros superiores se toma como referencia a la Nodriz. La escena de la cara lateral remite también al sarcófago —Píldes, Orestes—, aunque con más vaguedad. Un estudio más directo del modelo denuncia la figura de Isaac, en un capitel de la portada sur (LXXIX, 2y3), notable descendiente del Orestes central (se observará que en este caso se respeta la flexión de la pierna izquierda que presenta el modelo). Pervive el mismo recuerdo, elaborado con gran originalidad, en el Abraham. Al otro lado, la enigmática figura que sostiene un cordero, adopta el perfil y cabellera de las Furias.

El efebo desnudo o vestido, en actitud tensa, con las piernas abiertas en compás, motivo que vimos generarse en la adaptación del Orestes a las exigencias compositivas románicas, alcanza en Jaca extraordinaria difusión. Ejemplos notables, aparte de los ya señalados, se encuentran en un capitel del interior (LXXXVII, 4), en otro de la

portada occidental -el ángel que conduce a Habacuc con la comida para Daniel- (LXXXI, 1), y en el de Balaam (LXXIX, 1); en este último la manera de abrazar el ángel el manto hace pensar además en Píldes.

Otro tema con abundante representación es el del personaje esgrimiendo una serpiente. Aunque en la mayoría de los casos no pueda hablarse propiamente de una dependencia morfológica, ha de tenerse en cuenta un probable influjo del sarcófago palentino en la proliferación o incluso en la génesis de dicha iconografía, sin excluir por ello otras fuentes plásticas o literarias (LXXVIII; LXXXI, 3; LXXXVI, 1; LXXXVII, 1y2). Relación morfológica precisa hay en cambio en la figuración de este motivo en una metopa del ábside de la epístola: el perfil del personaje evoca claramente el de las Furias. Confirma tal relación la metopa del otro extremo, donde vuelve a reconocerse el gesto de temor de la Nodriza (LXXVI).

En la iglesia del castillo de Loarre sólo pueden señalarse recuerdos vagos, llegados quizá exclusivamente por medio de dibujos. Señalemos un capitel de la portada, con un personaje esgrimiendo una espada contra un joven desnudo (XCIII, 3), y otro del interior -ventana absidal- con figuras desnudas arropándose con amplias telas, lo que pudiera remitir a las Furias semiocultas por el cortinaje.

Más clara es la presencia en Saint-Sernin de Toulouse -tribuna del crucero- de un nuevo descendiente del Orestes, en un capitel cuya filiación "hispanica" ha sido puesta de manifiesto por T. W. Lyman.

En San Isidoro de León habrá que señalar el extraordinario capitel historiado de la puerta norte, con figuras esgrimiendo serpientes, como posible recuerdo de la primera Furia, afectando exclusivamente a lo temático (CXXXII, 1 y 2). En el "Acuario" del zócalo de la puerta del Cordero aparece en cambio una clara reminiscencia morfológica del tan repetido Orestes (LXIX, 2).

En la Catedral de Santiago, concretamente en las columnas procedentes de la destruida puerta norte, los préstamos del sarcófago son mucho más abundantes. Es fácil reconocer en una de estas piezas un nuevo Orestes, así como varias figuras en cuclillas, vistiendo "exomis", que siguen un modelo hasta ahora prácticamente inédito: el Esclavo que oculta su rostro detrás de un escabel (CLXXXVI, 4, 5 y 6). Otras figuras de carácter demoníaco, con alborotadas cabelleras y serpientes, remiten a lejanos recuerdos, ya muy elaborados de las Furias (CLXXXVII, 1y2).

Mayor interés que los préstamos concretos que acabamos de constatar, revisten otras influencias más difícilmente definibles e inventariables, pero que son las que dan un tono estilístico unitario e inconfundible a la totalidad de las obras aquí consideradas. Y es que la principal aportación del sarcófago de Husillos no es el haber proporcionado a unos escultores románicos un vasto repertorio de imágenes, sino, sobre todo, el haberles servido de materia prima para la definición misma de su estilo. Hablamos al principio de una "traducción", pero el término no es exacto, en cuanto que presupone dos "lenguajes" plenamente constituidos entre los cuales se realiza el trasvase de un "texto". Ahora bien, en el momento en que se abordó por primera vez la "copia" del sarcófago, uno de los dos "lenguajes" -el románico- no existía aún en la concreta formulación que llegó luego a alcanzar. Más que una "traducción", el capitel de Frómista testimonia

pues un momento fundamental en el proceso de constitución de un nuevo estilo a partir de "textos" de otro anterior. Los rasgos más notables de la tradición que por entonces se define tienen en Husillos una clara incitación. La precoz vocación hacia el bulto redondo, característica de toda la escultura hispánica del momento, se comprende en parte como reflejo del pronunciado relieve del sarcófago. Esta tendencia a potenciar el volumen convive con el relieve aplastado, de modelado sutil, que encontramos en las metopas de Jaca; tal técnica tiene también en el sarcófago —en sus lados menores— su punto de referencia. En cuanto al tratamiento anatómico —sorprendentemente progresivo para la época— la deuda resulta inmensurable. Lo mismo hay que decir del sentido de la composición: la superación de esquemas excesivamente obvios, sin traicionar por ello el balance exigido por la poética románica, es otra de las lecciones extraídas del sarcófago palentino.

Con todo lo antedicho en modo alguno pretendemos que el estilo aquí considerado haya surgido instantánea y exclusivamente del influjo del sarcófago de Husillos. Los escultores que lo conocieron y estudiaron tuvieron que partir ya de una necesaria base de oficio que les permitiera asimilar sus lecciones. Por otra parte, en Jaca, León, Santiago, y en la misma Frómista, encontramos abundantes vestigios de inspiración en otras fuentes clásicas, por el momento no identificadas. Ahora bien, de toda la serie de modelos que nutrieron el clasicismo del primer románico hispánico, ninguna parece haber jugado un papel tan primordial como el del sarcófago de Husillos. Lo decimos, por la intensidad del impacto y sobre todo por su precocidad. Se habrá observado que su huella está presente en todos los focos donde el taller, o mejor, talleres que nos ocupan ejercieron su actividad. Cabe entonces suponer que su conocimiento de esta pieza hubo de producirse en un momento genésico y, portanto, extraordinariamente receptivo, que puede calificarse de episodio fundamental en el proceso de definición del estilo.

En todo lo anterior va implícita una consecuencia cuyo alcance conviene ahora precisar: la necesidad de invertir el sentido tradicionalmente atribuido a las relaciones entre Frómista y Jaca. La escultura de Frómista no es una consecuencia de la catedral aragonesa, sino que fue ésta la que recibió de Frómista un estilo ya suficientemente elaborado, al que luego daría un sello peculiar. Consideremos los argumentos a favor de esta proposición: a) Como se dijo al principio, Husillos no dista más de 25 Kms. de Frómista; parece pues lógico que el conocimiento del sarcófago tuviese lugar cuando el taller desarrollaba su actividad en tierras palentinas. b) Los préstamos de Husillos se encuentran homogéneamente repartidos en el conjunto iconográfico de la catedral aragonesa (ábsides, interior, puertas sur y occidental). Cualquier intento de segregar una presunta fase estilística anterior al conocimiento del sarcófago tendría que basarse en un orden de sucesión de trabajos totalmente arbitrario. c) En el capitel de Frómista el impacto del sarcófago se adivina inmediato; como hemos visto, se refleja incluso la composición de conjunto, casi con una voluntad de "reproducción". En Jaca los préstamos revisten una mayor elaboración: el sarcófago parece haberse desarticulado en un repertorio de motivos individuales susceptibles de constituirse en nuevas síntesis. A este respecto hay que recordar que ya Gaillard señalaba el hecho —para él paradójico, en cuanto que creía en la prioridad aragonesa— de que en el capitel de Frómista "revit plus purement la beauté classique", dicho de otro modo, que se intufía una mayor fidelidad al modelo. d) El estilo en nada contradice lo anterior, sino que al contrario, lo apoya. La notación de plegados y cabelleras, sumaria en Frómista, se hace

mucho más compleja en Jaca. En cuanto a la temática ornamental de los cimacios, el propio Gómez-Moreno, que no dudaba de la prioridad jaquesa, llamó la atención sobre el carácter más arcaico que presentaban los tipos palentinos. e) El capitel de Frómista se presenta en contemporaneidad estricta con piezas aún relativamente próximas a la tradición del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León, corriente estilística que en Jaca parece ya superada.

El carácter más evolucionado que reviste la arquitectura de la iglesia palentina en relación a la jaquesa, parece contradecir el orden de prioridad que aquí proponemos. Conviene sin embargo recordar a este respecto que varios capiteles de Jaca tuvieron que ser recrecidos para su colocación, y que otros se presentan con caras figuradas ocultas, lo que denuncia un cierto divorcio entre el pensamiento arquitectónico y el

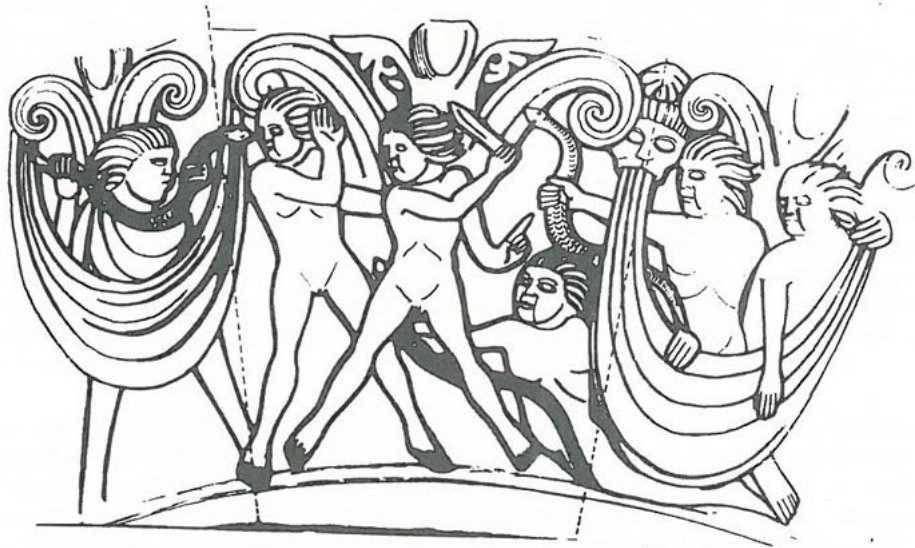


Fig.1. San Martín de Frómista (Palencia). Desarrollo de un capitel de la cabecera (a partir del original, de una fotografía antigua y de la copia actualmente "in situ").

decorativo. Nada impediría pues la coexistencia de una escultura progresiva y un programa arquitectónico tradicional. En todo caso ha de retenerse que lo arquitectónico y lo decorativo no parecen vincularse a una misma personalidad o personalidades directrices. El proyecto arquitectónico de Jaca, e incluso su realización en las partes bajas no esculpturadas, puede y debe probablemente ser anterior al inicio de los trabajos en Frómista, por lo que reflejaría lógicamente soluciones más arcaicas. No ha de olvidarse además que las más reducidas dimensiones de la iglesia palentina propiciarían una mayor audacia en el programa arquitectónico. Así pues, la prioridad que otorgamos a Frómista se limita exclusivamente a la escultura, y tampoco pretendemos que comprenda "toda" la escultura. Se observará al respecto que la comunidad estilística entre la decoración de Frómista y la de Jaca sólo puede considerarse íntima en las piezas de mayor calidad, que en Frómista se localizan exclusivamente en la cabecera. Lo que en uno y otro foco hay de discipular, de producción rutinaria de artesanos menos dotados, no

tiene entre sí más vinculación que su común dependencia de una misma personalidad o reducido núcleo de personalidades influyentes. Este hipotético "maestro de Frómista" -o si se quiere, este reducido núcleo de maestros- pudo haber abandonado la obra palentina una vez acabada la cabecera, pues su personalísimo "toque" no se detecta en el resto del programa decorativo, que hubo de ser concluído por mediocres seguidores en colaboración con otros artífices ligados a tradiciones diversas. Supuso a Jaca debió de ser inmediato, constituyendo allí nuevo taller, más homogéneo y estable, cuya irradiación alcanzaría posteriormente a Loarre, Toulouse, León y Santiago. La prioridad propuesta se reduce por consiguiente a la "definición" de un particular estilo escultórico al que sólo relativamente parece convenir ya la denominación "jaqués".

NOTAS

1. Las cifras romanas entre paréntesis remiten desde ahora a las láminas de Manuel Gómez-Moreno, "El arte románico español", Madrid, 1934; las cifras arábigas que precisan las referencias, han de contarse de izquierda a derecha -partiendo siempre de la correcta orientación de las ilustraciones- y de arriba hacia abajo.



Fig. 2. San Martín de Frómista (Palencia). Capitel de la cabecera. (Fotografía de J. Sanabria publicada por E. Serrano Fatigati en el 'Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones', t. IX, 1901). - Fig. 3. Sarcófago de Husillos. Museo Arqueológico Nacional (Madrid). De izquierda a derecha: las Furias dormidas, la Nodriza, Egisto, Pilades, Orestes, Clitemnestra, las Furias hostigando a Orestes, el Esclavo, Furia dormida, Orestes en Delfos (Foto Archivo Mas).

LAS BIBLIAS ROMANICAS DE RIPOLL

ANSCARI M. MUNDO. UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BARCELONA. ESPAÑA

En el catálogo de libros del monasterio de Ripoll compilado en 1047, poco después de la muerte del gran abad y obispo Oliba, constan tres biblias. Una de ellas se conservó en el insigne monasterio hasta 1835 y debe darse por perdida. Las otras dos emigraron mucho antes; pero por fortuna se han conservado. La primera está en París. BN. lat. 6, conocida con el nombre de "Biblia de Roda" o de Noailles; la segunda ha ido a parar a la Biblioteca Vaticana, lat. 5729, y ha sido conocida durante mucho tiempo como "Biblia de Farfa". Dada la importancia excepcional que estas dos biblias tienen en la historia de la miniatura catalana y europea -recuérdese que son las más ricamente ilustradas de su época- era necesario estudiar su historia para demostrar científicamente que ambas procedían del mismo escriptorium de Ripoll.

El París, BN, lat. 6 fue comprado por Luís XV de Francia al mariscal de Noailles en 1740; éste la tenía de su padre, quien se la llevara como botín de guerra del monasterio de Sant Pere de Roda en el Empordà entre 1690-1694.

El Vaticano lat. 5729 tiene una historia complicada. Entró en la Vaticana entre 1612 y 1618 durante el pontificado de Paulo V; procedía de una biblioteca del mediodía de Francia; lo que demuestran también varias "probationes pennae" y notas marginales de los siglos XII al XV. La creencia falsa de que procedía del monasterio centroitaliano de Farfa se funda en la mala lectura de una de esas notas marginales.

Los criterios codicológicos, paleográficos y artísticos comparados permiten asegurar que los mismos calígrafos y los mismos artistas trabajaron en ambas biblias, lo que demuestra un origen común. Yendo más adentro he podido descubrir que algunos códices y fragmentos escritos con toda certeza en Ripoll eran de las mismas manos y dibujo de las partes principales de las dos biblias en cuestión; y esto es una novedad: así el Barcelona. ACA, Ripoll 52 (homilías de san Gregorio) y el Montserrat, 1104-IV (fragmento de pasionario del monasterio de la Portella, fundación de Ripoll). Con ello resulta demostrada científicamente la intuición que tiempo ha tuviera Pijoan al comparar la primera gran miniatura de la biblia Vaticana con la fachada de Ripoll. La historia permite

asegurar que la biblia de Sant Pere de Roda fué llevada allí desde Ripoll hacia la segunda mitad del siglo XI. La que se conserva en el Vaticano fue sustraída de Ripoll por los monjes de Saint-Victor de Marsella hacia fines del siglo XII.

El arte de estas dos biblias puede calificarse aún de prerrománico si consideramos su ascendencia carolingia; especialmente uno de sus artistas tiene más parecido con ciertos grandes libros ilustrados del siglo IX —por ejemplo el Salterio de Utrecht— que con lo hispano-visigótico. Otra observación: hay que distinguir claramente el dibujo de la pintura y, por lo tanto, los dibujantes y los coloristas; éstos en muchos casos son algo posteriores.

Fijándonos en los dibujantes distinguiremos:

El artista primero —responsable de la mayor parte de los históricos del Viejo Testamento— es un impresionista: trabaja con trazos de pluma firmes y esquemáticos.

El segundo tiende a un amaneramiento que parte de un realismo postcarolingio y puede ser considerado como un proto-románico; ha servido de modelo a una serie de miniaturistas de Ripoll, de Vic y de otros centros catalanes.

Un tercer artista es plenamente románico. Me refiero al de la primera página de la biblia vaticana —escenas del Exodo— que sirvió de modelo a los artistas de la fachada-pórtico de Ripoll.

Otro artista, primitivo en su género, es el de algunos títulos de libros bíblicos; trabaja sobre modelos visigóticos de los que queda algo empapado en su estilo; pero sin trascendencia ulterior en la miniatura catalana.

Las lacerías de las grandes iniciales son de la tradición común irlandesa transmitida por códices carolingios. Quien las trazó era el mismo que copia también algún modelo visigótico en los títulos o encabezamientos ya mencionados,

En resumen, las dos biblias de Ripoll son mucho más ricas en artistas y en coloristas de lo que realmente se cree; su estudio reserva aún sorpresas sin duda de mucho alcance en la historia de la miniatura catalana y europea.

PORTADA ROMANICA DE LA IGLESIA DE LANGUILLA (SEGOVIA)

MARIA DEL CARMEN MUÑOZ PARRAGA. UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID. ESPAÑA

Localidad situada a 133 Km. de Madrid por la N. 1 con desvío en el Km. 104 a la N. 110. Al llegar a Ayllón se toma la carretera C. 114.

Actualmente pertenece a efectos administrativos a la provincia de Segovia y en lo religioso a la Diócesis de Sigüenza.

Iglesia Románica dedicada a San Miguel y es muy posible que anteriormente tuviese otra advocación por el programa iconográfico que se desarrolla en ella. Muy reconstruída en el S. XVI, era característico su Portal lateral siguiendo el modelo del Románico segoviano, que se cerró en la citada reforma.

En el lado Sur de la iglesia se encuentra la portada que nos interesa; está constituida por una serie de arquivoltas, que de abajo arriba presentan los siguientes motivos: arquivolta lisa, a modo de baquetón, con decoración interior de bolas, frecuentes a fines del S. XII. En la siguiente, decoración de óvalos, junto con otra de perlas. La arquivolta inmediata a ésta muestra una serie de arquillos y finalmente la decoración de la última se realiza a base de una red de rombos.

Todas estas arquivoltas descansan sobre dos series de cuatro columnas, con sus respectivos capiteles. Las columnas de los extremos, que son de mayor diámetro que las otras, tienen arquivoltas que descansan sobre ellas.

En los capiteles del lado Este se representan unos pájaros afrontados, con unas figuras humanas que aparecen detrás de ellos. Sobre éstos, unos cimacios con unos róleos que tienen su centro adornado con una flor (Fig. 1).

Los del lado Oeste desarrollan el programa iconográfico relativo a la vida de S. Juan Bautista (Fig. 2). Se lee de derecha a izquierda. La primera escena representa la Expulsión del Paraíso, con Dios Padre en el centro, a su izquierda Adán y Eva cubiertos con la hoja de higuera y a su derecha una figura. A continuación aparece un personaje

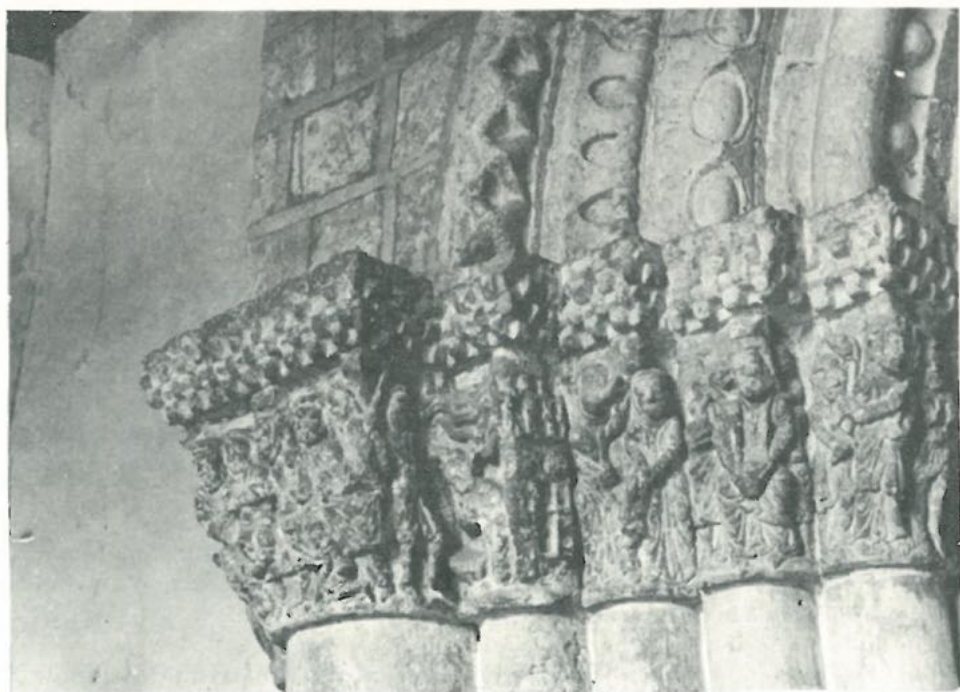


Fig. 1. Languilla. Portada Sur de la iglesia de San Miguel: capiteles del lado Este. - Fig. 2. Idem, capiteles del lado Oeste.

sentado con un objeto en las manos, que podría ser Herodes rodeado de diablos por su pecado de lascivia ante la danza de Salomé. Junto a éste dos figuras femeninas, una será Salomé y la otra parece que toca un instrumento musical, al son del cual se realizaría la danza.

El capitel siguiente representa la Degollación de San Juan Bautista en el interior de un castillo-fortaleza, que es su prisión. Junto a él el verdugo que con una mano le sujeta la cabeza y con la otra blande la espada.

La escena final figura el Banquete. En primer término dos servidores arrodillados con unas copas. En torno a la mesa, Herodes, acompañado por cuatro personas, de las cuales una de ellas puede ser Herodías y en lo extremos otras dos figuras.

Fuera del programa iconográfico, en el último capitel, dos sirenas-pájaros afrontadas, de distinto sexo, tal como aparece en los ejemplares tardíos, donde se mezclan figura masculina y femenina.

El estilo de estos capiteles historiados podría estar próximo a lo que se hace en estos momentos en la Provincia de Soria y particularmente en Burgo de Osma. Las figuras son achaparradas, de talla tosca, ojos muy abombados, los pliegues siguen también dentro del mismo estilo.

La única noticia que tengo de esta Iglesia la da el Marqués de Lozoya¹ expresándose en estos términos: "Acaso Domingo Julián fuese un Maestro jaqués que trajese consigo a su cuadrilla de escultores. Obra tan importante hizo, naturalmente, escuela en la región. Recuerdo en su estilo la escultura de la Iglesia de la Aldea de Languilla",

A mi parecer esto se realiza alrededor de 1200 y con más puntos de contacto con el Románico de Soria que con el de Jaca.

En la Portada de la Iglesia de Santiago de Agüero, aparece también un ciclo iconográfico donde se representa la Danza de Salomé.

NOTAS

1. Marqués de Lozoya: "Influencias Aragonesas en el Arte Segoviano". Separata del 'Seminario de Arte' V. Institución "Fernando el Católico". C.S.I.C. de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza. 1953. pág. 10.

RELACION DEL RETABLO DEL ARZOBISPO D. SANCHO DE ROJAS CON LA CAPILLA DE SAN BLAS DE LA CATEDRAL DE TOLEDO Y SUS INFLUENCIAS ITALIANAS

MARIA DE LOS ANGELES PIQUERO LOPEZ. MADRID. ESPAÑA

El retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas, adquirido en 1929 por el Museo del Prado a la parroquia de S. Román de Hornija y que procedía del Monasterio de S. Benito el Real de Valladolid es una de las obras más importantes de la pintura Trecentista en Castilla, pudiéndola incluir en el Círculo Toledano por las grandes conexiones que presenta con la magnífica obra de la Capilla de S. Blas de la Catedral de Toledo, junto con las marcadas influencias italianas.

El retablo fue mandado hacer por encargo del Arzobispo D. Sancho de Rojas, ocupante de la Silla Primada de Toledo desde el 26 de Junio de 1415 hasta su muerte en Alcalá el 24 de Octubre de 1422. Por lo tanto la fecha de ejecución del retablo debe fijarse en los primeros años del siglo XV.

D. Pedro Beroqui, asegura que D. Sancho de Rojas mandó hacer el retablo a su costa. En su discurso sobre las preeminencias del Monasterio de S. Benito el Real de Valladolid (Ms. nº 18646 de la Biblioteca Nacional de Madrid), se lee: "El mismo Señor (D. Sancho de Rojas) hizo a su costa el primer retablo que tuvo la Capilla Mayor del Monasterio, el que aún dura este año de 1722 que está en la Iglesia de S. Román de Orniya y es de los mejores que permanecen de aquel tiempo"¹. Lo mismo leyó Martí y Monsó en un Índice del Archivo².

Son muchas las opiniones acerca del autor de este retablo, al que se le ha venido llamando Maestro del Retablo de D. Sancho de Rojas si bien hay unanimidad en incluir esta obra dentro del Círculo Toledano.

Sánchez Cantón, afirma que se debe clasificar dentro de la Escuela Pictórica Toledana de principios del siglo XV, pero dice que el retablo es más pobre en recursos técnicos que las pinturas de Toledo³.

Por su parte Chandler R. Post ha escrito juicios despectivos del retablo: "El estilo muestra una factura más bien pesada, tosca, y provincial de las últimas fases de la

pintura giottesca en Florencia, esto es de la manera pictórica que Starnina desplegó en Toledo y que Maestre Rodríguez imitó en la Capilla de S. Blas⁴.

Angulo Iñiguez, relaciona al Maestro de D. Sancho de Rojas con uno de los maestros que intervinieron en el retablo de Horcajo de Santiago (Cuenca) quien a su vez dice que está influido por el maestro de la Ascensión de la Capilla de S. Blas de la Catedral de Toledo⁵.

Por otra parte Gudiol Ricart, identifica al Maestro de D. Sancho de Rojas con Rodríguez de Toledo⁶.

En general los autores no admiten que esté directamente relacionado con el artista de la Capilla de S. Blas, hecho que es probable, no sólo por su similitud estilística sino porque las dos obras se concluyen bajo el mismo arzobispado, si bien la Capilla de S. Blas se inicia y se dedica a Pedro Tenorio, pero su terminación coincide con el arzobispado de D. Sancho de Rojas.

Apesar de las opiniones contrarias, creo que al Maestro de D. Sancho de Rojas se le puede identificar con el de la Capilla de S. Blas. Encuentro una relación directa entre estas dos obras; es más, estudiando detenidamente cada una de ellas se observa que es trabajo de la misma mano.

Otro problema a tener en cuenta sería la adjudicación de las dos obras a Rodríguez de Toledo, tema sobre el que también hay diversas opiniones: Polo Benito separa el artista de la parte superior de la Capilla de S. Blas, que para él es Rodríguez de Toledo, del que trabaja en la parte inferior⁷. La opinión más acertada es la de Post que presenta a Rodríguez de Toledo como autor de la totalidad de los frescos de la Capilla de S. Blas⁸. Según esto y volviendo al retablo de Sancho de Rojas, mirando detenidamente todas sus escenas y comparándolas a fondo con las de S. Blas, vemos claramente cómo es obra de un mismo pintor, Rodríguez de Toledo.

Tanto en el retablo de Sancho de Rojas como en la Capilla de S. Blas hay la misma preocupación por la figura, en muchas de sus escenas vemos un mismo esquema de composición. El estilo general es el mismo; aún más, hay figuras que repiten el mismo modelo en una y otra obra.

Analizando escena por escena es patente su relación. Me limitaré junto con la descripción de algunos temas, a presentar los ejemplos que reflejan mejor esta similitud estilística, intentando buscar a su vez el modelo italiano (giottesco) en el que se inspiran estas dos obras.

El retablo actualmente se compone de diez y nueve tablas. Sólo es segura la colocación de las centrales y los remates, queda dudosa como era la traza primitiva. El retablo está dentro del concepto totalitario del arte italiano; cada tres tablas forman un ciclo de la Vida de Cristo.

En el ciclo de la Pasión es interesante el tema de la Crucifixión por sus grandes conexiones con S. Blas.



Fig. 1. Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas (Museo del Prado): Crucifixión. - Fig. 2. Capilla de San Blas en la Catedral de Toledo: Crucifixión.

La Crucifixión tiene un sentido alegórico más que histórico; el Calvario no está representado. La composición escalonada en profundidad, se centra en torno a la Cruz. A un lado y a otro de la Cruz, dos grupos contrapuestos; uno es el de la Virgen desmayada con las Marías y el otro es el formado por el grupo de los soldados sorteándose las vestiduras. Del costado de Cristo sale un chorro de sangre que es recogida en un cáliz por un ángel (alegoría de la Eucaristía) (Fig.1).

En esta escena son muchos los detalles en los que se aprecia la relación con S. Blas. Comparando esta Crucifixión con la de S. Blas, vemos que su composición es la misma: Cristo en el centro y a los lados el grupo de la Virgen desmayada y el de los soldados. El modelo de Cristo, siguiendo la iconografía románica, es semejante, con nimbo crucífero, barba partida y mechones sobre la frente. El ángel que recoge la Sangre del costado es del mismo tipo que los que aparecen en S. Blas (Fig.2).

El grupo de la Virgen desmayada presenta una gran similitud; aquí la Virgen es atendida por S. Juan mientras que en S. Blas lo es por las Santas Mujeres.

El grupo de los soldados sorteando las vestiduras también es semejante; en los dos ejemplos se repite la posición del soldado pensativo, postura que a su vez deriva de Giotto.

La Magdalena de Sancho de Rojas repite el modelo de la Virgen de S. Blas y el de la Magdalena del Santo Entierro de la Capilla Toledana. Del mismo modo la figura de la Virgen se relaciona con la Magdalena de S. Blas. La cabeza de S. Juan es exactamente igual a la que aparece en la Capilla de S. Blas.

Todos estos modelos tienen su inspiración en Giotto, de donde derivan directamente. De Giotto está tomado el grupo de las mujeres, como podemos ver comparándolo con el que aparece en la Crucifixión de la Basílica Inferior de Asís. La actitud de la figura replegada sobre sí misma pensando o durmiendo en otros casos, ha sido representada muchas veces por Giotto: Sueño de San Joaquín de la Capilla Scrovegni, S. José de la Natividad de la Capilla Scrovegni, uno de los monjes de la Aparición de S. Francisco en Arlés, etc... En suma tanto la composición de la Crucifixión de Sancho de Rojas como la de S. Blas se inspiran en la de Giotto de la Capilla Scrovegni.

En el Entierro de Cristo se representa el momento en que es depositado en el Sepulcro. Cristo yace sobre un sepulcro de piedra colocado en diagonal creando profundidad, tiene nimbo crucífero, barba partida y dos mechones en la frente, alrededor del Sepulcro formando un círculo están los santos varones y piadosas mujeres que asistieron al Entierro. En primer plano, al otro lado del Sepulcro, la Virgen sentada replegada sobre sí misma con una gran expresión de dolor (Fig.3).

Comparando la escena con el Santo Entierro de S. Blas, la composición es la misma. Hay una diagonal formada por el Sepulcro que divide el cuadro claramente en dos zonas. En torno a esta diagonal, en segundo plano están dispuestas las figuras en semicírculo, en S. Blas la figura del primer plano forma una diagonal con la Virgen mientras que aquí se forma pero en sentido contrario de derecha a izquierda partiendo de la Virgen que está en primer plano (Fig.5).



Fig. 3. Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas (Museo del Prado): Entierro de Cristo. - Fig. 4. Idem: Descenso al Limbo.

Fijándonos en la Virgen, el modelo es el mismo en las dos obras. Por otra parte en su postura hay una clara relación con el S. José de la Natividad de S. Blas y uno de los soldados de la Crucifixión. En la actitud de la Virgen, como ya hemos visto, hay influencia de Giotto, no sólo en la expresión de un sentimiento, pues la Virgen manifiesta un gran dolor, sino en la composición general de la figura que bien podría ser la misma del S. Joaquín de la Capilla Scrovegni o el S. José de la misma Capilla.

Si hemos de buscarle un modelo giottesco, la composición general del Santo Entierro puede derivar del entierro de Cristo de Giotto (Colección Berenson, Florencia).

La escena del Descenso al Limbo sigue la iconografía medieval. Se representa el momento en que Cristo saca a los justos del Limbo. A la derecha de la boca de un monstruo, especie de dragón salen varias figuras, en primer lugar un hombre y una mujer semidesnudos (Adán y Eva). La figura de Cristo triunfante a la izquierda está casi totalmente perdida (Fig. 4).

En esta escena es en la que mejor podemos fundamentar la idea de que las dos obras pertenecen a una misma mano. La escena repite fielmente la composición del Descenso al Limbo de S. Blas (Fig. 6).

En los dos casos hay una marcada dirección hacia la izquierda donde está la figura de Cristo que aunque casi perdida se ve que sigue fielmente el modelo de S. Blas. El monstruo es el mismo en las dos obras, los personajes que salen de su boca se repiten también; es más, la figura en segundo término es igual al Adán de la Capilla de S. Blas.

Como hemos visto, es en estos tres ejemplos citados en donde de una manera más clara se aprecia la relación que existe entre estas dos obras, pero si analizamos las restantes escenas del retablo veremos como esta relación se afianza.

Según esto y después de haber comprobado la similitud estilística que existe entre el retablo de Sancho de Rojas y la Capilla de S. Blas, se puede afirmar que están directamente relacionadas y que son obra de una misma mano.

El retablo nos permite analizar detalladamente el estilo de Rodríguez de Toledo, viendo sus puntos de contacto con S. Blas y su italianismo patente en la composición de las escenas, tanto en la concepción del espacio y la monumentalidad, como en la expresión de sus figuras.

De todo esto se desprende la importancia de hacer un estudio a fondo sobre este tema. Sería interesante ver también las posibles relaciones con otras obras toledanas, como por ejemplo la Capilla de S. Eugenio o la Capilla del Bautismo de la Catedral de Toledo, entanto que aparecen los documentos oportunos, testimonios importantísimos que aclararían uno de los puntos más interesantes en torno a la Pintura Gótica Castellana en Toledo.



Fig. 5. Capilla de San Blas en la Catedral de Toledo: Entierro de Cristo. - Fig. 6. Idem: Descenso al Limbo.

NOTAS

1. Publicado por E. Pacheco de Leyva en la "Política Española en Italia". Madrid 1919. T.I, pág. 15.
2. Martí y Monsó, "Estudios". pág. 351.
3. Sánchez Cantón, F.J. "El Retablo Viejo de S. Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado". 'Archivo Español de Arte'. 1940.
4. Post, Ch.R. "A History of Spanish painting". T.IV vol 2º, págs. 649-652. Harvard University Press 1930.
5. Angulo Iñiguez, D. "Nuevas pinturas trecentistas toledanas". 'Archivo Español de Arte'. pág. 316-319. Madrid 1942.
6. Gudíol Ricart, J. "Pintura Gótica". 'Ars Hispaniae', Madrid 1955.
7. Polo Benito, J. "Las pinturas murales de la Capilla de S. Blas de la Catedral Primada de Toledo". Toledo 1925.
8. Post, Ch.R. "A History of Spanish painting". T.IV. Vol. III. Harvard University Press 1930.

BIBLIOGRAFIA

- Angulo Iñiguez, D. "Nuevas pinturas trecentistas toledanas". 'Archivo Español de Arte'. Madrid 1942.
 " " " " "La pintura trecentista en Toledo". 'Archivo Español de Arte y Arqueología'. Madrid 1931.
- Gudíol Ricart, J. "La Pintura Gótica". 'Ars Hispaniae'. Madrid 1955.
- Martí y Monsó, J. "Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid". Valladolid 1898-1901.
- Pacheco de Leiva, E. "La política española en Italia". Madrid 1919 Tomo I.
- Polo Benito, J. "Las pinturas murales de la Capilla de S. Blas de la Catedral Primada de Toledo". Toledo 1925.
- Post, Chandler R. "A History of Spanish Painting". Cambridge 1930. Vols. II, III, IV.
- Previtali, G. "Giotto e la sua bottega", Milano 1967.
- Sánchez Cantón, F.J. "El Retablo Viejo de S. Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado". 'Archivo Español de Arte'. Madrid 1940-1941.
- Van Marle, R. "The Italian Schools of Painting". Vol III. 1924.

EL CORO PÉTREO DE MAESTRE MATEO EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO

JOSE MANUEL PITA ANDRADE. UNIVERSIDAD DE GRANADA

Las noticias sobre la existencia en la Catedral de Santiago de un primitivo coro de piedra no son recientes. Una serie de testimonios documentales y la presencia de diversos fragmentos de piedra esculpidos consentían dar testimonio de una importantísima obra surgida como fruto de la presencia en Compostela de Maestre Mateo. Hace más de dos décadas, el autor de esta comunicación intentó, mediante un dibujo, la reconstitución de un sitio del desaparecido coro. Con motivo de la exposición dedicada al arte románico por el Consejo de Europa, en 1961 fue factible reunir una serie de piezas dispersas que dieran idea de la estructura del sitio antes solamente dibujado. Nuevos hallazgos realizados en la catedral de Santiago (gracias a los trabajos emprendidos por Don Manuel Chamoso Lamas, con la colaboración de Sr. San Martín) aconsejaron una nueva restitución del conjunto disponiéndose una serie de piezas que se enviaron a la exposición dedicada al año 1200 en Nueva York para celebrar el Centenario del Museo Metropolitano (1970); por desgracia esas piezas no llegaron a ser montadas en los Estados Unidos. Pero merced al esfuerzo realizado con ese motivo ha sido posible presentar en el cuerpo bajo del Pórtico de la Gloria, conocido con el nombre de "Catedral Vieja", dos sitios que ofrecen un veraz testimonio de lo que debió ser uno de los más bellos conjuntos esculpidos del románico de Occidente.

El estudio del primitivo coro pétreo de la Catedral de Santiago, plantea problemas de tipo cronológico y estilístico del mayor interés. Resulta indudable su vinculación con la actividad desplegada por Maestre Mateo cristalizada tan brillantemente en el Pórtico de la Gloria. Pero no puede afirmarse rotundamente si fue una obra anterior (aunque creemos que sí) o posterior al famoso Pórtico. Queda fuera de toda duda la intervención en el coro del insigne maestro; pero es también seguro el concurso de discípulos y ayudantes; así se explican las desigualdades de factura que muestran las esculturas sedentes situadas hoy en la Puerta Santa.

En el coro se aglutinaron una serie de elementos arquitectónicos y decorativos que afloran en la miniatura y en la eboraria especialmente del siglo XI. Es casi seguro que en Compostela se plasmaron en piedra sitios hechos antes en madera; en este último material debieron hacerse sólo los asientos propiamente dichos.

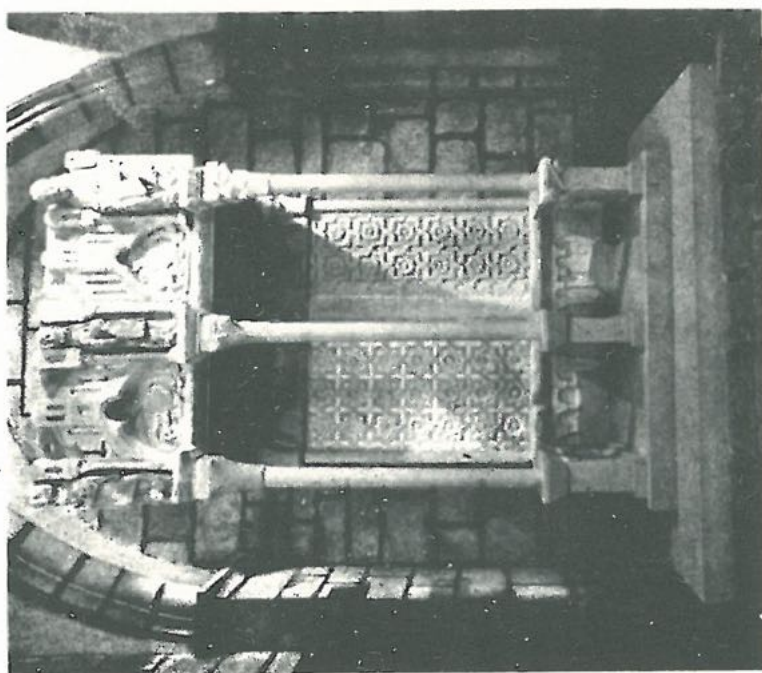
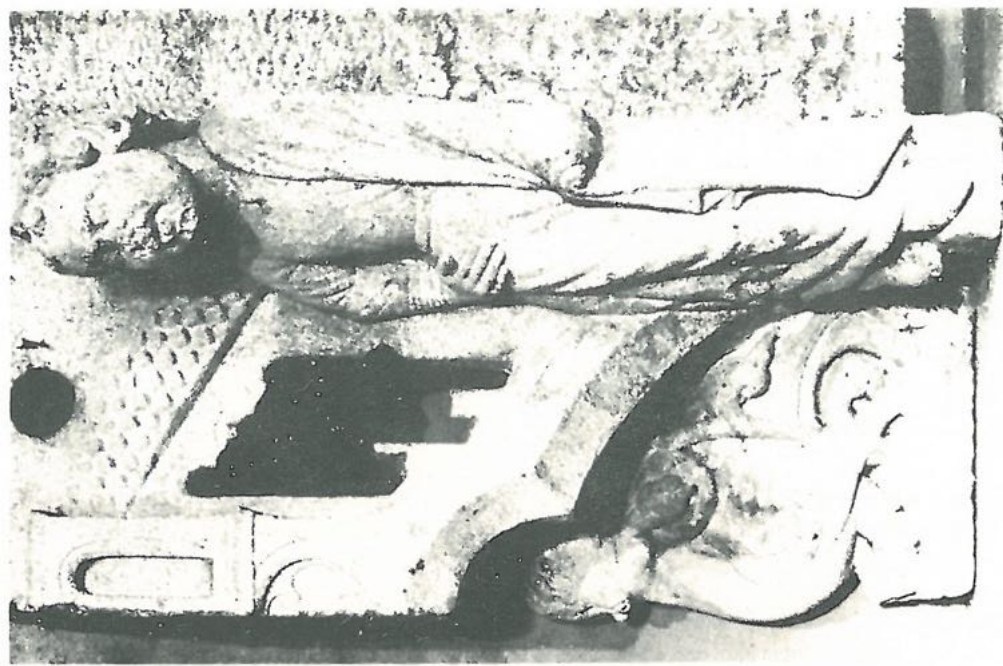


Fig. 1. Reconstrucción del coro pétreo de Maestre Mateo en la Catedral de Santiago. -Fig. 2. Detalle de una de las piezas del mismo coro.

Así como es interesante rastrear los antecedentes del coro en las artes menores e incluso en la pintura mural (por ejemplo, en San Isidoro de León, cuyos frescos pudieron ser prácticamente coetáneos) también resulta aleccionador observar la estela dejada por la obra de Mateo en numerosas obras posteriores. Debe destacarse de modo particular la organización de algunos frisos esculpidos en portadas como las de Santiago de Carrión de los Condes y en el arte funerario. El sepulcro de la Iglesia de la Magdalena de Zamora, cuya organización se inspira directamente en el coro de Mateo, inicia una serie de obras realizadas en fechas más tardías, sobre todo a lo largo de los siglos XIII y XIV, capaces de testificar la huella del gran maestro durante el período gótico y especialmente en un área geográfica centrada en Castilla la Vieja ¹.

NOTA

1. Se reimprime aquí, sin alteraciones, el resumen de la ponencia presentada al Congreso y que el autor no llegó a desarrollar por impedírselo sus ocupaciones como Secretario General del Congreso. Poco después apareció el artículo del Sr. Chamoso Lamas ("Nuevos aspectos reconocidos en la obra del Maestro Mateo, "Goya", nº 116, sept.-oct. 1973, pp. 76-83) que frenó el propósito de tratar con toda amplitud el tema lleno de sugestivos interrogantes. Las dos ilustraciones que figuran aquí aparecen en el mencionado artículo.

UNA TABLA DE VALENTIN MONTOLIU

ANTONIO JOSE PITARCH. BARCELONA. ESPAÑA

En una colección particular barcelonesa se encuentra una tabla representando el milagro de un santo franciscano (la curación de un enfermo o la resurrección de un muerto) perteneciente a un desaparecido retablo. Según Post ("A History of Spanish Painting", vol. VI, pág. 134, fig. 52, entonces en propiedad de Elena Pascual, en Valencia) esta tabla debe pertenecer al círculo del denominado Maestro de Altura, a él o a un discípulo en estrecha conexión con el retablo de la Yesa (Valencia) dedicado a San Juan Bautista. Las dudas a tal atribución se suscitaron ante la presencia de elementos catalanes derivados del arte de Bernat Martorell plasmados en el modelado de las figuras aunque sin tanta finura y con mayor rudeza. Esta duda me indujo a buscarle una paternidad distinta a la propuesta por Post. El estudio comparativo con el retablo documentado de Valentí Montoliu dedicado a los santos Abdón y Senén, Onofre y María Magdalena de Villafranca del Cid (Castellón) y con el retablo perdido de la iglesia de Salvatoría (Castellón) dedicado a San Jorge y reproducido por Betí ("El pintor cuatrocentista Valentí Montoliu", pág. 35-37, lám. XV-XVI) ha dado como resultado que se la atribuyamos a este pintor tarraconense instalado en tierras del Maestrazgo. En una enumeración somera de los elementos coincidentes destacan el fuerte modelado de los rostros (escena del entierro de S. Onofre, ret. de Villafranca) marcando especialmente los arcos de los ojos, la manera de enmarcar la escena con la figura de la derecha (escena del martirio de los santos Abdón y Senén, ret. de Villafranca) y la copia casi exacta, aunque de manera inversa, del rostro del santo monje. Todo hace suponer que la pieza de la colección barcelonesa salió del mismo taller que el retablo documentado. El problema es conocer su procedencia. El santo franciscano bien pudiera ser San Bernardino de Siena. Morella tuvo por entonces un floreciente convento franciscano. Aunque no documentado podría ser un fragmento de un retablo que Montoliu pintara para aquellos frailes.

LE RETABLE DE LA CAPILLA DE LOS CORPORALES DE LA COLLEGIALE DE DAROCA ET LE SCULPTEUR JEAN DE LA HUERTA

PIERRE QUARRE. MUSEE DE DIJON. FRANCE

L'ancien choeur roman de la collégiale de Daroca en Aragon ¹ forme depuis la reconstruction de l'église à la fin du XVe siècle, la "Capilla de los Corporales". Un grand retable constitué de deux ensembles de panneaux en occupent toute la largeur ². La partie inférieure en retrait encadre l'autel, la partie supérieure monte jusqu'à la voûte du choeur ; elles sont reliées l'une à l'autre par trois voûtes d'ogives correspondant à la division tripartite du retable ³.

Dans un décor très riche de style flamboyant ⁴ s'étagent cinq groupes de statues et de reliefs, en calcaire très fin, avec rehauts de dorure et de polychromie: sur la travée médiane, une suite de statuette de saints et de saintes, formant prédelle au dessus de l'autel, est surmontée de la Vierge à l'Enfant, dont deux anges thuriféraires encadrent le dais, entre sainte Catherine et une autre sainte tenant un livre (Fig.1); sur les travées latérales, des bas-reliefs retracent les scènes de la bataille au cours de laquelle se situe le miracle des corporaux ⁵.

La partie supérieure ⁶ est dominée par le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, encadrés de deux couples d'anges présentant armoiries et corporaux; au-dessous, des hauts-reliefs couronnés d'arcatures figurent l'Ange et la Vierge de l'Annonciation ainsi que les quatre Evangélistes avec leurs attributs.

De part et d'autre des trois arcs qui s'ouvrent sur la partie supérieure sont disposées, sur consoles et sous dais, quatre statues de prophètes et d'apôtres, tandis qu'une autre statue de la Vierge à l'Enfant est adossée au remplage de l'arc médian.

Les statues de ce retable présentant des rapports de style avec la sculpture bourguignonne du XVe siècle ⁷, on a naturellement pensé qu'elles pouvaient être l'oeuvre de Jean de La Huerta, originaire de Daroca ⁸.

Tout ce que nous savons de l'activité de Jean de La Huerta nous est donné uniquement par les sources d'archives du duché et du comté de Bourgogne ⁹. C'est en Bourgogne,

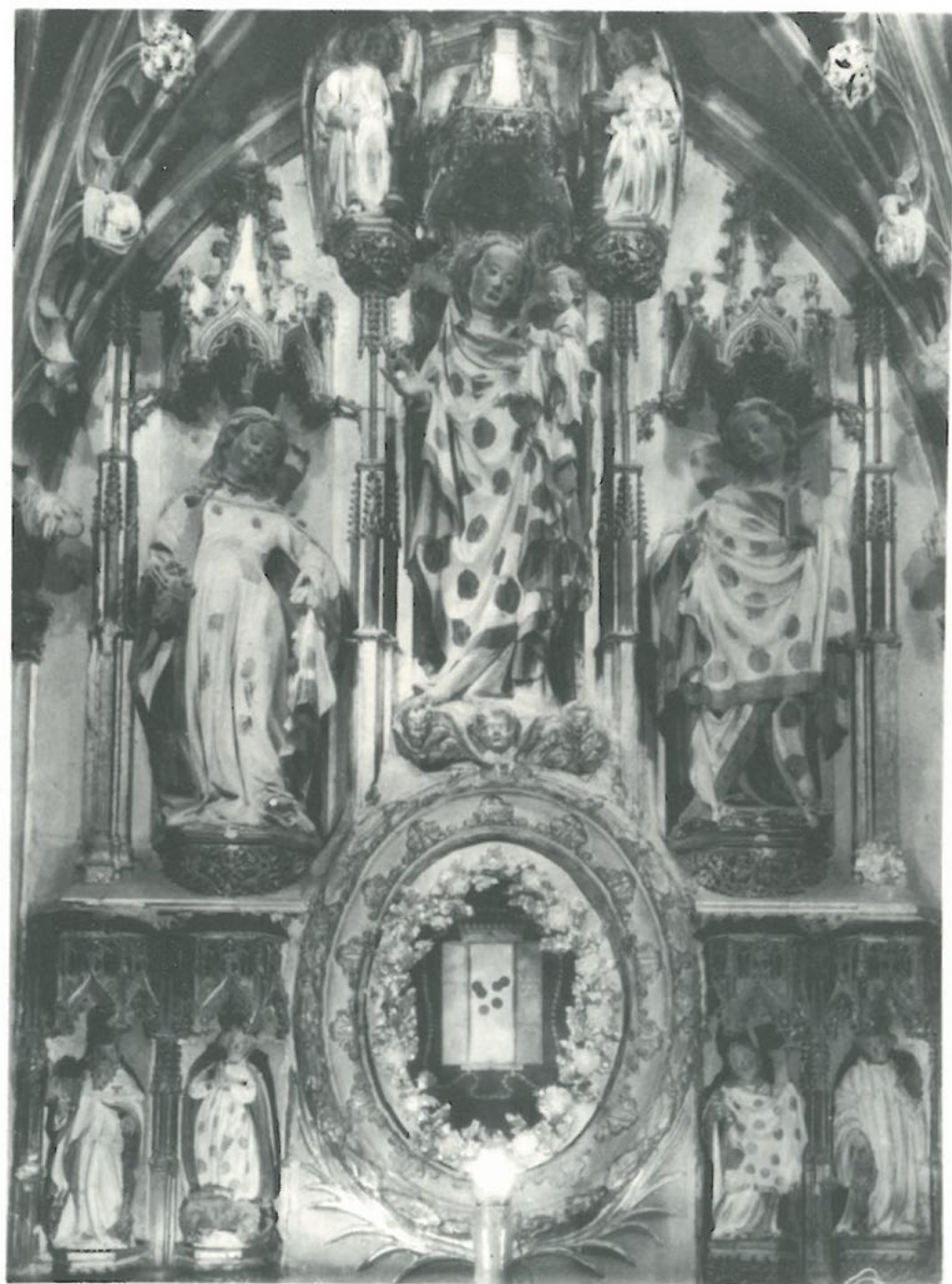


Fig. 1. Collégiale de Daroca: Retable d'autel de la Capilla de los Corporales.

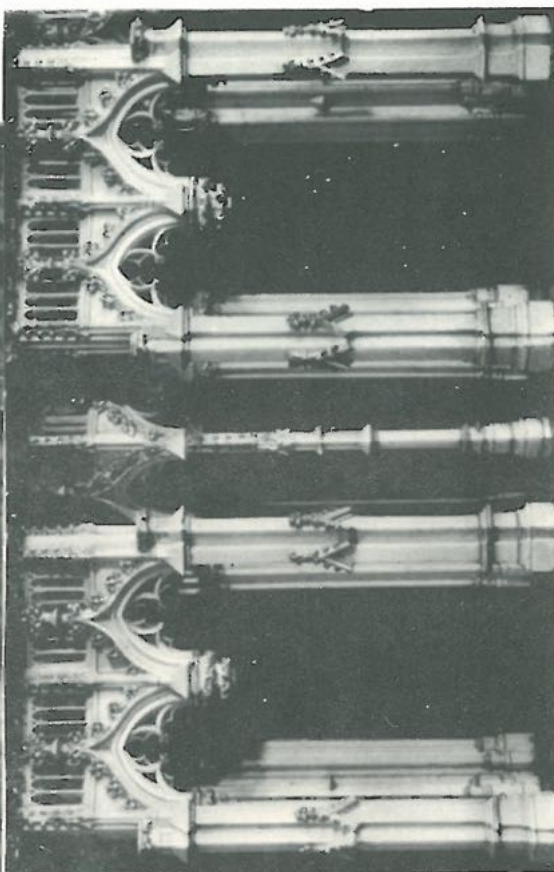


Fig. 2. Jean de La Huerta; Pleurants du tombeau de Jean sans Peur (Musée des Beaux-Arts de Dijon). - Fig. 3. Saints sous arcature de la prédelle. - Fig. 4. Arcatures du tombeau de Philippe le Hardi.

par ses travaux exécutés pour le couvent des Carmes de Chalon-sur-Saône, qu'il s'est fait connaître, et s'il y trouva des commandes des plus hauts personnages, laïcs ou ecclésiastiques, c'est parce qu'il avait été engagé en 1443 par le duc Philippe le Bon pour l'exécution du tombeau de ses parents le duc Jean sans Peur et la duchesse Marguerite de Bavière ¹⁰.

On a dit de Jean de La Huerta qu'il n'avait fait qu'imiter les statuettes du tombeau de Philippe le Hardi conçues par Claus Sluter ¹¹. Il avait en réalité un temperament artistique bien différent de ceux de Claus Sluter et de son successeur Claus de Werve. Il a su renouveler les attitudes et les gestes des pleurants, varier le type des coiffures et donner de nouvelles inflexions au drapé. L'exposition de ses oeuvres, présentées l'an dernier au Musée de Dijon autour du tombeau de Jean sans Peur, a montré qu'on lui devait quelques unes des plus belles statues du milieu du XVe siècle ¹². Il affectionne particulièrement les drapés en forme de V, où se creusent des plis profonds, dont il sait agencer les enchevêtrements pour conserver le moëlleux à l'étoffe, en évitant les cassures à angles aigus.

Ses visages au front bombé, aux traits délicats, qui s'estompent en une sorte de "sfumato", à la moue caractéristique des lèvres, parés de chevelures au "poil bien estincelé", sont toujours d'une grande qualité de modelé. On comprend que dès 1448, comme l'attestent les termes d'un jugement à l'issue d'un procès dû à son humeur batailleuse sa renommée ait été grande. Il n'est pas étonnant qu'après qu'il eût quitté Dijon en 1456 Philippe le Bon ait cherché par tous les moyens à le faire revenir pour sculpter les statues gisantes de Jean sans Peur et Marguerite de Bavière, puisqu'il n'y avait "par de ça homme qui les sût mieux ni si bien faire".

On perd la trace de Jean de La Huerta en Bourgogne à partir de 1462, date à laquelle il se trouvait à Mâcon "pôvre et malade". Il n'est pas du tout sûr qu'il soit retourné dans son pays ¹³. Mais d'après ce que l'on sait maintenant de l'art de Jean de La Huerta, il est impossible d'admettre que cet imagier ait exécuté après 1462 des sculptures d'un style si différent de sa propre production bourguignonne des environs de 1450. Les visages sans noblesse des personnages qui surmontent l'autel de la Capilla de los Corporales n'ont aucun rapport de parenté avec ceux de ses statues de pierre ou d'albâtre, d'une grande pureté de traits.

Jean de La Huerta aurait-il exécuté le retable avant de se rendre en Bourgogne ? Cela paraît peu vraisemblable, en raison des rapports qu'il présente avec les oeuvres dijonnaises et que ne saurait suffisamment expliquer l'influence d'intermédiaires burgondo-flamands, comme ceux de Navarre, de Catalogne ou de Majorque. Il faudrait admettre qu'il ait pu venir à Dijon avant 1443 ¹⁴. Or on ne possède aucune indication sur ce point; il serait bien étonnant que parmi les nombreux documents que l'on possède en Bourgogne sur son compte, il n'y ait jamais été fait allusion: il semble que l'imagier aragonais, volontiers hâbleur, n'aurait pas manqué de faire connaître à la fois cette présence antérieure à Dijon et sa participation à l'exécution du retable de sa ville natale. Il faut donc, croyons-nous, renoncer à considérer Jean de La Huerta comme l'auteur du retable de Daroca.

Si les apôtres et prophètes en avant du retable évoquent par la majesté de l'attitude, l'ampleur du drapé et l'expression du visage, les statues de Claus Sluter ¹⁵ au Calvaire

du grand Cloître de la Chartreuse de Champmol, une comparaison plus nette peut être faite avec un autre monument de la Chartreuse. L'encadrement des saints et saintes de la prédelle (Fig. 3) rappelle, en effet, plus directement que les dais des pleurants du tombeau de Charles de Navarre à Pampelune ¹⁶, les architectures d'albâtre du tombeau de Philippe le Hardi (Fig. 4) conçues par Jean de Marville, son premier imagier, et réalisées avec le concours de tailleurs d'albâtre tournaisiens et bruxellois ¹⁷. On y retrouve les piles moulurées à trois étages qui séparent les statuette; sur les dais à trois faces, les arcs trilobés sont surmontés des mêmes accolades ornées de feuilles déchiquetées et terminées par un fleuron à la partie supérieure ajourée; les arcs et les pilastres à pinacles fleuris qui les accompagnent retombent sur des "chapiteaux pendants", ornés de feuilles semblables à ceux que les comptes dijonnais permettent d'attribuer à Philippe van Eram. Quant aux statuette ¹⁸, elles rappellent maintes statues bourguignonnes de la première moitié du XVe siècle.

Cependant des rapprochements encore plus significatifs peuvent être faits, qui permettent de préciser la date du retable de Daroca, par rapport à la sculpture bourguignonne. Ils concernent surtout les trois statues disposées au dessus de l'autel (Fig. 1), comme celles des retables de l'oratoire ducal à l'église de la Chartreuse de Champmol ¹⁹. La "Vierge", (Fig. 5) enveloppée dans un grand manteau drapé en travers du corps, la tête inclinée vers l'Enfant Jésus, est conforme au type des Vierges à l'Enfant dijonnaises du premier quart du XVe siècle ²⁰, au profil légèrement sinueux, comme celle qui se trouvait au trumeau du portail de l'église du Couvent des Jacobins de Dijon ²¹: cette statue, (Fig. 8) antérieure à 1419, comme l'attestent les armoiries du duc Jean sans Peur figurant sur le socle, était une oeuvre de Claus de Werve, imagier entitre du duc de Bourgogne, neveu et successeur de Claus Sluter.

Une autre "Vierge" des ateliers dijonnais (Fig. 9), de même époque, celle de l'église d'Aiserey ²², a un drapé identique à celui de la "Sainte" (Fig. 6) placée à droite de la "Vierge" de Daroca ²³: cet étalement du manteau dans le sens de la largeur ²⁴, qui la caractérise, entraîne un élargissement de la silhouette qui contribuera au cours de la première moitié du XVe siècle à un alourdissement de la statuaire bourguignonne, comme en témoigne la statuette de sainte Abbese provenant de la prédelle de Daroca ²⁵ et déposée au musée de la Collégiale. Or l'une des plus belles Vierges bourguignonnes au large drapé peut être datée: c'est la "Vierge du fondateur" de la Collégiale Saint-Hippolyte de Poligny ²⁶, qui dut être commandée entre 1415 et 1422 par Jean Chousat, officier du duc de Bourgogne, à Claus de Werve et exécutée à Dijon dans son atelier ²⁷.

La statue de sainte Catherine (Fig. 7) tournée vers la "Vierge" au retable de Daroca est comparable à certaines statues de la Vierge se tournant vers l'Ange de l'Annonciation pour recevoir son message. La plus caractéristique à cet égard est la "Vierge" (Fig. 10) disposée sur la galerie ajourée du choeur de l'église de Saint-Seine-l'Abbaye ²⁸, proche de Dijon. Ce sont les mêmes chutes de plis de la robe, dont le bas s'étale sur la console avec ou sans replis, la même façon de découvrir la taille et de dégager la hanche, la même disposition du manteau retenu au col par un galon à houppettes; les visages eux aussi offrent une certaine ressemblance, avec leur menton en boule. Or le traitement du drapé, comme les traits du visage, avec ces petits grains qui ponctuent sur les joues et le cou l'ondulation de la chevelure, rattachent l'Annonciation de Saint-Seine-l'Abbaye à l'atelier de Claus de Werve.

Les statues de Daroca sont abritées par des dais surmontés de flèches à pans, ornées aux angles de crochets feuillus, comme celles de Saint-Seine. Si sur les dais des trois statues les arcs sont doublés d'accolades, on trouve encore des gâbles semblables à ceux de Saint-Seine sur les dais des quatre apôtres et prophètes.

On en arrive à se demander si la galerie de l'église de Saint-Seine qui accompagnait l'autel dans le chœur, nettement distincte du jubé disposé en avant du transept, n'avait pas inspiré la composition tripartite du retable de Daroca. On remarque sur celui-ci les mêmes accolades effilées au dessus des trois arcs ouvrant sur les voûtes d'ogives et la même pénétration de la moulure horizontale. Il s'y ajoute, cependant, à Daroca un remplage flamboyant à l'intrados des arcs, comme aux portes encadrant le retable de la cathédrale de Tarragone. Quant aux redents triflés des trois arcs de la galerie de Saint-Seine, on les retrouve sur les branches d'ogives des voûtains du retable de Daroca; cependant le décor en paraît ici plus chargé, des bustes d'angelots²⁹ alternant avec les motifs floraux³⁰.

Le sculpteur avait ajouté à Daroca sur les arcatures des dais de la prédelle un décor d'animaux et de monstres qui ne se trouvait pas sur les architectures d'albâtre du tombeau de Philippe le Hardi. Or, on remarque la présence d'un tel décor au tombeau monumental de Guillaume de Vienne, archevêque de Rouen, (mort en 1406), qui s'élevait sous un eufeu du chœur de l'église abbatiale de Saint-Seine³¹. Mais les rapports ne se limitent pas à ce seul élément décoratif³²: on est, en effet, surpris de remarquer sur la statue médiane de l'enfeu, inspirée de la statuaire de Champmol, une attitude, un drapé, un type de visage qui évoquent l'un des prophètes de Daroca; aux pieds de ces prophètes se trouvent ces espèces de fausses gargouilles que l'on voyait déjà au tombeau de Guillaume de Vienne au départ des arcs de l'enfeu et qui étaient sans doute inspirées de celles de la façade de Notre-Dame de Dijon. Sans doute le rapprochement serait-il plus convaincant si, au lieu d'avoir recours à une gravure³³, on avait pu juger de ces convergences iconographiques et stylistiques par comparaison directe.

De tels rapports autorisent à croire que le principal auteur³⁴ du retable de la "Capilla de los Corporales" avait collaboré avec Claus de Werve à Dijon dans le premier quart du XVe siècle; mais on ne peut avancer aucun nom: celui-ci reste encore à découvrir.

La question se poserait encore de savoir si ce ne serait pas la venue à Daroca de cet imagier, formé dans l'atelier de Claus de Werve, et la mise en oeuvre du retable de la "Capilla de los Corporales" qui auraient initié Jean de la Huerta à la sculpture bourguignonne et l'auraient incité à se rendre en Bourgogne³⁵. Les chantiers de la Seo à Saragosse, où l'on a cru qu'il aurait pu être formé avant que sa présence ne fût révélée à Chalon en 1443, n'aurait pu lui procurer une semblable initiation³⁶, puisque l'art du sculpteur catalan Pedro Johan, qui y prédominait depuis 1434, était d'un style fort différent de celui de la plastique bourguignonne. On s'expliquerait ainsi que l'on trouve encore dans ses premières oeuvres dijonnaises, comme la "Vierge à l'Enfant" de 1445 destinée au retable de la chapelle des Mâchefoing de l'église de Rouvres en Plaine, une disposition du drapé largement étalé, comme au retable de Daroca, alors qu'il allait bientôt abandonner cette formule pour les amples drapés en V, qui pointent vers le sol. On trouverait aussi plus naturel qu'ayant pour tâche de répéter au tombeau de Jean sans Peur les architectures d'albâtre de celui de Philippe le Hardi, il ait cherché à en accentuer la richesse décorative en doublant le nombre des arcs, à l'exemple des arcatures du retable de sa ville natale (Fig. 2).

NOTES

1. Cf. Canellas, López et A. San Vicente, "Aragon roman", Edit. Zodiaque, 1971, pp. 411-415.
2. Cf. F. Torralba, "Iglesia colegial de Daroca", Saragosse, 1954, pp. 17-22; A. Durán Sampere et J. Ainaud de Lasarte, "Escultura gótica", 'Ars Hispaniae', t. VIII, Madrid, 1956.
3. Haut. : 12 m. ; Larg. : 7 m., 30 ; Prof. : 4 m. .
4. La frise à "putti" et à cuirasses laisse supposer un remaniement lors du remontage de la partie supérieure du retable sous la nouvelle voûte.
5. Ce miracle eut lieu en 1239 lors de la bataille de Chio contre les Maures: six hosties consacrées se couvrirent de sang et restèrent fixées sur les corporaux qui les enveloppaient.
6. L'exhaussement de la partie centrale au dessus du Calvarie rappelle bien la disposition des retables et non celle des jubés.
7. MM. Durán Sampere et Ainaud de Lasarte ont très justement qualifié de "pulcramente borgoñón" le style des sculptures du retable.
8. F. Torralba, op. cit., p. 21.
9. On y trouve son nom sous différentes formes: la Huerta dit Daroca, la Vuerte, Lavverte, de Drogue.
10. Cf. Henri Chabeuf, "Jean de la Huerta, Antoine le Moiturier et le tombeau de Jean sans Peur", dans 'Mém. de l'Académie de Dijon', 4^e série, t. II, 1891, ff. 137-271.
11. Paul Rolland, "L'Architecture et la sculpture gothiques", dans 'L'Art en Belgique', 1947, F. 86.
12. Cf. P. Quarré, "Jean de la Huerta en Bourgogne", dans "Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne au milieu du XVe siècle", Musée de Dijon, 1972.
13. Il y a contradiction à faire de la Huerta, comme le suppose F. Torralba, un collaborateur de Claus Sluter (1406) qui aurait apporté à Dijon un style tombal catalano-aragonais, et croire que le retable de Daroca qui serait son oeuvre est postérieur à son séjour en Bourgogne, c'est-à-dire qu'il se situerait après 1462. Jean de la Huerta n'eut pas à s'enfuir pour trouver refuge en Aragon; en effet le duc de Bourgogne le suppliait de revenir à Dijon. Certains ont cru, au contraire, qu'il serait venu en France pour échapper à des poursuites dans son propre pays, à la suite de quelque fâcheuse affaire dans laquelle son tempérament querelleur l'aurait engagé.
14. G. Troescher, "Die burgundische Plastik des Ausgehenden Mittelalters, und ihre Wirkungen auf die Europäische Kunst", Francfort, 1940. p. 128. G. Troescher, suivi par D. Roggen, "Prae-Sluterianse, Sluterianse, Post-Sluterianse Nederlandse Sculptuer", dans 'Gestliche Bijoliegen tod de Kunstgeschiedenus', XVI, 1955, 56, p. 152, a commis une confusion et une erreur de date, en situant en 1437 à Chalon-sur-Saône les trois tombeaux à pleurants de la famille des Chalon. C'est bien à Chalon-sur-Saône, au couvent des Carmes, que travaillait l'Aragonais en 1443, lorsqu'il fut engagé par le duc de Bourgogne; mais les tombeaux en question sont ceux qui lui furent commandés en 14.. par Louis de Chalon, prince d'Orange, pour Mont-Sainte-Marie (Doubs).
15. D. Roggen, art. cit. p. 152, a noté aussi le caractère "slutérien" de la statue de saint Pierre par Guillermo Sagrera à la Puerta del mar de la cathédrale de Palma de Majorque.
16. Sur Jean Lomme, sculpteur tournaisien, auteur de ce tombeau: cf. D. Roggen, "Jehan Lomme en Klaas Sluter", dans 'Gentse Bydragen', t. XIII, 1951, pp. 199-207; et P. Quarré, "Le tombeau de Pierre de Bauffremont" dans 'Bulletin Monumental', 1955, p. 113.
17. Il est possible que ces arcatures aient été imitées de celles du tombeau commandé par la reine Jeanne de Boulogne en 1358 pour elle et son premier époux, Philippe de Bourgogne, pour la chapelle ducale

de Dijon: Cf. P. Quarré, "Les pleurants dans la sculpture du Moyen Age en Bourgogne", dans 'Bull. de la Société des Amis du Musée de Dijon', 1970-1972.

18. Haut.: 0,56 à 0,61. Trois statuettes ont été ôtées lorsque fut percé l'oculus ovale permettant de voir la chaise des corporaux: celles de saint Michel et de la Madeleine ont été placées à l'entrée de l'ancien chœur; celle de la sainte Abbessse est conservée au Musée de la Collégiale. Les bas-reliefs du fond de chaque côté de l'autel ont dû être bûchés en même temps pour le percement des portes: il n'en reste que deux personnages et un cavalier.
19. Il semble que Jean de la Huerta s'en soit lui-même inspiré au retable de Rouvres-en-plaine: Cf. P. Quarré, "Les statues de l'oratoire ducal à la Chartreuse de Champmol", dans 'Recueil publié à l'occasion du cent cinquantième de la Soc. Nat. des Antiquaires de France', Paris, 1955, pp. 245-255
20. J.A. Schmollgen. Eisenwerth a rapproché de cette statue la Vierge à l'Enfant de Santa-Maria-in-Campos, dérivée des modèles bourguignons; cf. "Die burgundische Madonna der Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe und ihre Stellung in der Sluter-Nachfolge", dans 'Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen', VI, 1961. p. 23.
21. Cf. P. Palliot, "La vraie et parfaite science des armoiries", Paris, 1660, p. 291.
22. Cette statue avait été reproduite par Henri David, "De Sluter à Sambin", t. I, 'La fin du Moyen Age', Paris, 1933, p. 51, comme oeuvre du dernier tiers du XVe siècle.
23. Cette sainte au livre, assez semblable à celle du Musée Rolin d'Autun permet de croire, comme le pensait G. Troescher, qu'elle rappellerait la Madeleine du Calvaire de Champmol, oeuvre disparue de Sluter.
24. Il est à remarquer que l'on retrouvera sous une autre forme cette disposition du manteau "en tablier" dans la sculpture des ateliers troyens du premier quart du XVIe siècle.
25. Celle-ci peut être comparée à l'Abbessse du Musée du Louvre qui proviendrait de l'abbaye de Mont-Sainte-Marie (Doubs) et a été considérée comme oeuvre de Jean de la Huerta.
26. Cf. P. Quarré, "La collégiale Saint-Hippolyte de Poligny et ses statues", dans 'Congrès archéologique, Franche-Comté', 1960, pp. 218-219.
27. Ce type est très répandu en Franche-Comté: La Vierge à l'Enfant de la collégiale de Dôle, de laquelle Melle. Holga D. Hoffman a rapproché, en la rajeunissant excessivement, (car celle-ci est indépendante des autres statues provenant du Collège Saint Jérôme de Dole) la statue du Séminaire de Glorieux-lès-Verdun: "Bericht der Staatlichen Denkmalpflege in Saarland", 1965, pp. 182-184.
28. Cf. J. Vallery-Radot, "L'église de Saint-Seine-l'Abbaye", dans 'Congrès archéologique', Dijon, 1928, pp. 148-183; Jean Marilier, "L'église de Saint-Seine-l'Abbaye", Colmar, 1970.
29. Les larges touffes de cheveux des anges du retable répondent à un parti des ateliers flamands, dont Sluter a tiré la magnifique chevelure des anges du "Puits de Moïse".
30. Mêmes figures en buste des douze apôtres, sans alternance de décor floral, sous les remplacements des trois arcs s'ouvrant sur ces travées voûtées.
31. Cf. P. Quarré, "Le tombeau de Guillaume de Vienne à l'église de Saint-Seine-l'Abbaye", dans 'Mem. de la Comm. des Antiquités de la Côte-d'Or', t., 1972-73.
32. Faut-il noter encore la présence d'un escargot, si fréquente en Bourgogne, notamment au portail de Saint-Seine-l'Abbaye, contemporain du tombeau de Guillaume de Vienne.
33. Cf. Dom Plancher, "Histoire générale et particulière de Bourgogne", t.II. Dijon, 1741, pl. p. 383.

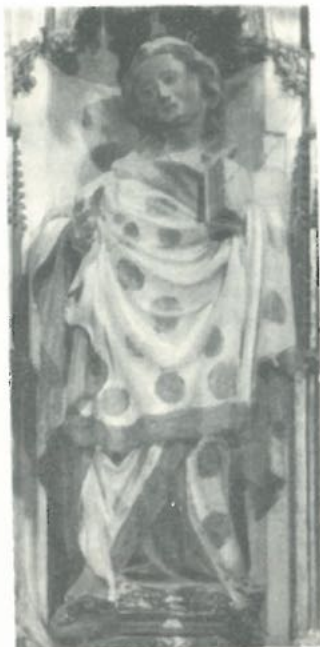


Fig. 5. Daroca: Vierge à l'Enfant. - Fig. 6. Daroca: Sainte Madeleine (?). - Fig. 7. Daroca: Sainte Catherine.
 Fig. 8. Eglise des Jacobins de Dijon: Vierge à l'Enfant. - Fig. 9. Aiserey (Côte-d'Or); Vierge à l'Enfant.
 Fig. 10. Saint-Seine-l'Abbaye (Côte-d'Or), Vierge de l'Annonciation.

34. F. Torralba a reconnu avec juste raison l'intervention de plusieurs sculpteurs dans l'oeuvre du retable. Les armes et armures correspondent, suivant M. Paul Martin, à l'armement entre 1430 et 1450. Cf. Marli de Riquer, "L'arnès des Cavaller", Barcelone, 1968, p. 184.
35. Nous en arrivons à la même conclusion qu'Emile Bertaux, qui, sans évoquer le problème posé par le retable de Daroca, écrivait cependant en 1908 dans "l'Histoire de l'Art" d'André Michel, t. III, 2, p. 814: "il se peut parfaitement que Juan de La Huerta ait trouvé des maîtres dans sa province natale et qu'il ait été initié en Aragon à un art qui vivait des mêmes traditions que l'art flamand et hollandais à Dijon".
36. Quant au tombeau de l'archevêque Dom Lope Fernández de Luna, 1382, avec ses pleurants en haut-relief, il répondait encore à l'ordonnance traditionnelle du XIV^e siècle: cf. Georges Duby, "Fondements d'un nouvel humanisme", 1280-1440, Genève, 1966, p. 130.

IL PROBLEMA CRONOLOGICO DEL PORTICO DEL SAN ISIDORO DI LEON E LE ORIGINI DELLA SCULTURA ROMANICA IN SPAGNA

ROBERTO SALVINI. UNIVERSITA DI FIRENZE. ITALIA

È ben noto che l'arte "romanica" vera e propria - quella che per distinguerla da 'el primer arte romanico' è spesso chiamata 'romanico maturo' - sorge nell'ultimo decennio del secolo XI con una fiorita di inusitato rigoglio e in una multiforme eppur concorde varietà d'aspetti in diverse e lontane regioni dell'Europa Occidentale. Nel campo della scultura basterà ricordare pochi monumenti datati o abbastanza sicuramente databili: in Lombardia, intorno al 1090, una nutrita serie di capitelli nel S. Ambrogio di Milano¹, in Borgogna i famosi e mirabili capitelli del coro di Cluny III, eseguiti poco prima del 1095², in Linguadoca i rilievi dell'altare e una ben nota serie di figure eseguite da Bernard Gilduin sul 1096 nel Saint-Sernin di Tolosa³ nonché i rilievi e i capitelli del chiostro di Moissac terminato nel 1100, mentre nel primo lustro del secolo XII sono ormai all'opera in Emilia il grande Wiligelmo, autore dei rilievi del Duomo di Modena, e nelle Puglie il non meno grande scultore del trono di Bari⁴. Non è dubbio che questo concorde affermarsi di un nuovo linguaggio figurativo, in un'articolata varietà di dialetti, in diversi e lontani paesi d'Europa sia legato a profonde trasformazioni economiche e sociali. Esse si possono riassumere nella formula del risorgere di una civiltà di tipo urbano che comincia a sostituirsi alla civiltà aulica da un lato e rurale dall'altro caratteristica dell'età feudale; nuova civiltà che trova la sua espressione sociopolitica nei 'comuni' cittadini dell'Alta Italia e della Francia Meridionale, nell'affermarsi delle civiche autonomie convalidate dai "fueros" nei regni della Spagna Settentrionale, e nei borghi operosi che, specialmente in Borgogna e in altre regioni francesi, si formano attorno ai grandi monasteri benedettini, divenuti ormai centri di una produzione agricola per quei tempi 'industrializzata' e di vastissime reti di commercio⁵.

Tuttavia, secondo opinioni ancora largamente diffuse fra gli studiosi del Romanico, un piccolo gruppo di opere in Francia e in Spagna si sottrarrebbe a questo grande movimento storico, presentando già pienamente formate le caratteristiche del nuovo linguaggio 'romanico' con molti decenni di anticipo. In Francia si datano molto spesso sul 1025-30 i capitelli della tour-porche di Saint-Benoit-sur-Loire, sui quali tutti ricordiamo le mirabili pagine di Henri Focillon, che ne caratterizzano il linguaggio come un'intensa ricerca sperimentale "qui annonce la définition d'un style"⁶. Il problema è se tale

processo stilistico possa essersi svolto ad una data tanto remota e così distante del momento della grande fiorita dell'arte romanica. Non posso in questa sede trattare il problema dell'architettura del mirabile monumento, ma è ben noto che forti dubbi sono stati avanzati della critica sull'identificazione della torre attuale con quella che la 'Vita Gauzlini' attesta essere stata ideata dall'abate Gauzlin⁷. D'altra parte, anche ammettendo che l'attuale edificio sia quello di Gauzlin, non va dimenticato che le fonti, benché di manifesto carattere encomiastico, non tacciono che il grande abate fu sorpreso dalla morte prima di aver portato l'opera a compimento. E, tenendo conto delle gravi preoccupazioni e delle ingenti spese che agli ultimi anni di vita di Gauzlin dovette cagionare il furioso incendio del 1026⁸, non è assurdo credere che alla morte dell'abate, nel 1029, la costruzione non fosse giunta al di là delle fondamenta⁹. In ipotesi subordinata - ove cioè sembrasse troppo restrittiva tale interpretazione delle fonti si dovrebbe riflettere su quanto di recente è stato osservato,¹⁰ e cioè: a) i capitelli della loggia superiore appaiono, per minore maturità di stile, eseguiti alquanto tempo prima di quelli del piano terreno; b) mentre i capitelli della loggia superiore appaiono, all'esame tecnico, scolpiti, secondo il più diffuso e normale procedimento, prima della messa in opera, "avant la pose", quelli della loggia inferiore lasciano aperta la possibilità che siano stati scolpiti "après la pose", dopo la messa in opera. Se così fosse, sarebbe facile formulare l'ipotesi che al tempo di Gauzlin, prima del 1029, sia stata eretta soltanto la loggia inferiore con capitelli solo sbazzati, che il piano superiore sia stato costruito molto più tardi con i suoi capitelli scolpiti, e che infine siano stati scolpiti "in situ" i capitelli della loggia a terreno. Ciò che potrebbe essersi verificato o al tempo dell'abate Guglielmo o più probabilmente in un momento non lontano dal 1100, contemporaneamente all'edificazione della parte orientale della basilica¹¹.

Tutt'altro che insormontabile appare infatti il valico stilistico che separa la scultura dei capitelli della torre da quelli del coro della chiesa, consacrato nel 1108. Se diverse sono le proporzioni delle figure, più slanciate nei capitelli della torre, più tarchiate in quelli del coro, e diversa è la tipologia dei volti e dei panneggi, non si tratta tuttavia di differenze cronologicamente misurabili in anni o decenni. Ché del tutto analogo appare il modo, ancora aspro, di tagliar le figure del blocco, e valutabile nella stessa misura l'entità del rilievo. Le due serie di capitelli appartengono insomma al medesimo stadio dello svolgimento stilistico, e pertanto, se ai capitelli del coro può essere assegnata una data di alcuni anni precedente la data della consacrazione - diciamo circa 1100 -, quelli della torre non solo non possono appartenere alla remotissima età di Gauzlin, ma neppure, direi, al tempo dell'abate Guglielmo (1067-1080), cui alcuni studiosi li assegnano¹². Essi avrebbero anzi tutti i titoli per essere considerati coevi a quelli del coro, se non fosse che qualche timido tocco di pittoricità nel modellato e qualche altrettanto timido accenno a delicate ondulazioni di contorni sembra preludere ad alcuni aspetti dei capitelli famosi e bellissimi del coro di Cluny, di poco anteriori al 1095, consigliando pertanto di collocarli intorno al 1090.

Il tanto benemerito pioniere degli studi romanici A.K. Porter credette di potere individuare in Aragona il luogo di nascita di una importantissima corrente di scultura romanica che, partendo dal settimo decennio del secolo XI dalla cattedrale di Jaca e nel 1095-96 dalla tomba di Doña Sancha nel convento delle Benedettine pure a Jaca, si sarebbe irradiata a Tolosa, a Bari e a Modena¹³. Studi successivi hanno dimostrato che quelle sculture già denotano l'influsso della scuola modenese di Wiligelmo e della Porta Miègeville di Tolosa e non possono pertanto esser sorte prima del 1110 circa. E i risultati

di quelle indagini sono stati accolti anche da insigni studiosi spagnoli come Gudíol Ricart e Gaya Nuño¹⁴. Ma questi stessi studiosi continuano a datare non oltre il 1070 l'opera del maggior maestro di Jaca, l'autore di molti capitelli istoriati nelle navate e dei due portali a ponente e a mezzogiorno: un grande artista, dotato di viva cultura classica e di un gusto da umanista "avant la lettre". Grande maestro del nudo, egli annunzia, senza palesi contatti con altre scuole romaniche, un'interpretazione schietta e sorgiva dell'arte antica. Per questo è stata affacciata l'ipotesi di una sua origine italiana. Ma è un fatto che per tutto il secolo XI l'Italia non ha da offrire nessuna scultura paragonabile a questa per altezza d'arte, maturità di stile o profondità di classicismo: dobbiamo pertanto rivendicare l'assoluta originalità di questo scultore, che certo trovò in terra di Spagna il suo classico nutrimento. Ma che la sua opera plastica e l'architettura stessa della chiesa possano trovar posto ad una data così precoce come il 1063-1070 circa, è assolutamente da escludere¹⁵. Tale datazione si basava del resto sulla "ottimistica" interpretazione di alcuni documenti del 1063 che le recenti indagini di un ricercatore d'archivio hanno dimostrato appartenere alla nutrita serie delle falsificazioni medioevali¹⁶. Se invece è autentico il lascito di Doña Sancha nel 1097, abbiamo un buon indizio per ritenere che la costruzione della chiesa sia stata iniziata negli ultimi anni del secolo. E l'opera del Maestro di Jaca andrà posta nel primo decennio del secolo XII: anche perché, accanto agli eletti capitelli classicheggianti del Maestro di Jaca se ne trovano altri che nel rigoglio e nel turgore delle forme dichiarano la conoscenza della fase Miègeville della scultura tolosana. Nel 1063-1070 l'arte del Maestro di Jaca sarebbe assolutamente inesplicabile (e sono del resto caduti, come si è accennato, i pur fragili indizi documentari). Poco dopo 1100 essa trova invece una solida giustificazione storica: con piena salvaguardia della sua originalità e grandezza, essa viene ad arricchire di un significativo accento quella diffusa tendenza al recupero della romanità che con tonalità diverse si afferma, nello stesso giro di anni, nelle solenni figure del deambulatorio del Saint-Sernin di Tolosa e nei gravi e pregnanti rilievi della facciata del Duomo di Modena.

Un cenno soltanto su San Martín de Frómista, in Castiglia, la cui datazione precoce alla seconda metà del secolo XI non ha altro fondamento che la corriva interpretazione di un documento: il testamento di Doña Mayor, nel 1066, nel quale si cita il monastero "quod edificare cepi in Fromesta" non prova affatto che a quella data si fosse già incominciato a costruire la chiesa attuale. Comunque sia, l'ornamentazione plastica di Frómista presenta indubbe e notevoli tracce dell'influsso di Jaca nonché chiari rapporti con la fase Miègeville della scultura tolosana¹⁷. E due sole parole - si tratta ancora della Castiglia - riguardo al bellissimo chiostro di Santo Domingo de Silos, al quale assai arbitrariamente si sogliono attribuire date vicine, o addirittura anteriori, a quella della consacrazione della (scomparsa) chiesa, l'anno 1088, mentre è chiaro che capitelli e rilievi dei pilastri sono un'interpretazione originalissima, e animata da una liricità sottile e mirabilmente riservata, dello stile del portico di Moissac, e come tali non possono precedere il 1120-25¹⁸.

Il caso dei capitelli del Panteón de los Reyes a San Isidoro de León non è, dal punto di vista euristico, diverso. Si deve anche qui, secondo la mia opinione, ad una errata, o diciamo troppo ottimistica, interpretazione dei documenti la datazione di quell'insigne monumento architettonico e della fortissima scultura dei suoi capitelli in un'età così precoce da sottrarli ad ogni rapporto col processo di formazione del linguaggio artistico romanico negli altri paesi d'Europa e da farne, ancora una volta, un'apparizione

miracolosa e, come tutti i miracoli, svincolata dalla storia, Mi sia concesso di ricapitolare schematicamente il contenuto dei dati documentari. L'antica chiesa di S. Giovanni Battista e S. Pelayo di Cordova, sopravvissuta alle distruzioni provocate dall'incursione di Almanzor, divenne per volontà di re Alfonso V un monastero, fu quindi ricostruita in pietra, mentre prima era in calce e mattoni, da Fernando I re di Castiglia e del León e dalla regina Sancha: i due sovrani infatti, secondo la testimonianza di documenti epigrafici, la trasformarono da "lutea" in "lapidea" — ciò che non poté avvenire se non durante il loro regno, ossia fra il 1054 e il 1065, data della morte di Ferdinando, o il 1067, quando morì la regina, e almeno la parte orientale della chiesa era pronta nel 1063, quando è registrata una cerimonia di consacrazione. Questa chiesa non esiste più (ma saggi di scavo hanno potuto ricostruirne la pianta) perché fu sostituita dalla chiesa tuttora esistente, della quale non si conosce la data di fondazione, ma ci sono noti l'anno della consacrazione, il 1149, e il nome dell'architetto, Petrus Deustamben, la cui epigrafe sepolcrale accerta che "superedificavit ecclesiam hanc". Il Pórtico de los Reyes, che fungeva da narce della vecchia chiesa (estendendosi anche sul suo fianco a tramontana), è indubbiamente più antico della chiesa di Petrus Deustamben. Tutti gli studiosi¹⁹ ritengono pertanto che appartenga anch'esso alla campagna edificatoria di Alfonso e Sancha e sia pertanto, con i suoi capitelli, anteriore al 1063 o almeno al 1067. E citano a conferma l'epigrafe sepolcrale di Doña Urraca, figlia di Ferdinando e Sancha, che visse a León dal 1072 al 1101, nella quale si legge che essa "ampliavit ecclesiam istam". Questa breve menzione dell'epitafio è assunta a prova che la chiesa attuale, consacrata soltanto nel 1149, sarebbe stata almeno in gran parte costruita al tempo di Doña Urraca, ossia fra il 1072 e il 1101. Ma non è difficile obiettare che 'ampliare' significa semplicemente 'ingrandire' (e che ogni altra interpretazione, "exempli gratia" 'ricostruire più grande', sarebbe forzata) e riflettere sulla stranezza del fatto che in un'iscrizione encomiastica, come di regola sono le epigrafi sepolcrali, l'erezione di una nuova, grandiosa basilica — tanto maggiore, fra l'altro, e tanto diversa dalla precedente — fosse stata indicata come un semplice ampliamento del preesistente edificio, senza alcuna menzione del fatto che, ad eccezione di un tratto della parete occidentale e di una parte di quella a nord, si trattava della costruzione di un nuovo edificio "ab imis fundamentis". Appare per contro del tutto naturale che l'aggiunta alla vecchia chiesa di un nuovo corpo di fabbrica, il portico appunto, sia stato designato come un ampliamento. Donde la mia convinzione che l'ampliamento dovuto a Doña Urraca sia consistito appunto nella costruzione dell'atrio, ossia del Pórtico o Panteón de los Reyes: tanto più che le grandi dimensioni di questo atrio sono sproporzionate a quelle della vecchia chiesetta di Fernando e Sancha, sicché è difficile ammettere che esso sia stato ideato insieme con la chiesa o subito dopo.

Una retta interpretazione dei documenti conduce dunque a delineare in modo assai diverso da quello tradizionale le vicende costruttive del complesso di San Isidoro. E cioè: 1054-1067 edificazione della chiesa "lapidea" dedicata a S. Isidoro (e consacrata nel 1063) in sostituzione della vecchia chiesa "lutea" di S. Giovanni e S. Pelayo; 1072-1101 costruzione, promossa da Doña Urraca, del Pórtico de los Reyes (vedremo più oltre come, per ragioni stilistiche, sarà opportuno restringere all'ultimo decennio di vita di Urraca questo lasso di tempo); c. 1125-1149 erezione della tuttora esistente basilica di San Isidoro ad opera di Pedro Deustamben. La costruzione fu iniziata forse, e certamente favorita durante la lunga campagna, da Alfonso VII el Emperador, dal momento che fu questo monarca a decretare all'architetto l'onore della sepoltura nella chiesa. Tale collocazione cronologica è confermata dal fatto che la decorazione plastica dell'edificio dipende da Frómista, da Santiago de Compostela e dalla fase Miègeville della scultura linguadocana.

Un'interpretazione dunque doverosamente critica dei dati documentari pone fra il 1072, data dell'assassinio di re Sancho II davanti alle mura di Zamora e del trasferimento della sorella Urraca a León, e il 1101, anno della morte di Urraca, il periodo durante el quale ebbe luogo "l'ampliamento" della chiesa del 1063 con l'erezione dell'atrio o Capilla de los Reyes. Che questo periodo di quasi trent'anni vada poi ristretto ad un solo decennio, l'ultimo del secolo XI, è ciò che intendo dimostrare attraverso l'esame dei capitelli: la cui bellezza e la cui importanza storica - è bene dirlo subito - non risulteranno in nulla diminuite dalla 'cura di ringiovanimento' cui mi propongo di sottoporli.

Alcuni di questi capitelli sono scolpiti con motivi ornamentali che rappresentano un'interpretazione assai originale del tipo tradizionale del capitello corinzio²⁰. Attraverso un processo che ha dietro di sé la secolare tradizione dell'intaglio preromanico di timbro popolare, gli umori vegetali, che ancora sopravvivevano sotto la disciplina di un'armoniosa stilizzazione nel corinzio tardo-antico, si sono essiccati, le foglie stesse d'accanto si sono trasformate in palmette (Fig. 1), dando luogo ad un complesso giuoco ornamentale di rami e di foglie dall'intaglio piatto e robusto ad un tempo, che qui culmina con logica stringente nel motivo zoomorfico delle teste di animali agli angoli; teste la cui purezza volumetrica è come un richiamo autorevole alla compatta geometria del blocco capitellare. Ma l'occhio a mandorla vi si imprime duramente sotto il deciso sottosquadro dell'arco sopraciliare. Capitelli di questo tipo potrebbero a rigore essere considerati un risultato precoce, anche intorno al 1070 o addirittura al 1060, di uno sforzo organizzativo in vista della formazione del nuovo linguaggio romanico. Ma ad una sì precoce datazione si oppone l'estrema sicurezza del risultato, un rigore formale che nulla conserva dello sperimentalismo proprio anche all'estrema fase linguistica preromanica (o, secondo la terminologia più diffusa, *protorománica*). E più concretamente vi si oppone il confronto che qui propongo con questo ed altri simili capitelli (Fig. 2) della chiesa dell'Abbazia di Sant'Antimo, in Toscana (a sud di Siena), monumento però di chiara origine francese e più precisamente alverniate²¹. La chiesa di Sant'Antimo, fondata probabilmente verso il 1110, era già terminata nel coro - dove appunto si trova il capitello citato - prima del 1118, come risulta da un ben noto documento epigrafico. La forma generale del capitello leonese poi, con la sua concavità nella parte alta, sotto l'abaco, interrotta dal forte risalto del dado centrale, prelude da vicino a quella dei capitelli del chiostro di Moissac, che di poco precedono, com'è ben noto, il 1100. Quanto all'abaco, con quel fregio a palmette che insieme denota la fatica dell'intaglio e il suo superamento nella raggiunta regolarità del motivo, sembra precedere di poco alcuni abachi dei capitelli all'interno della cattedrale di Jaca. Ho già accennato di sopra che la presenza a Jaca, accanto a sculture di questo tipo, del Maestro di Jaca, di altre dalle forme più turgide che richiamano alla Porte Miègeville di Tolosa spinge la datazione di questo monumento e delle sue sculture al 1110 circa. Ma anche il presente capitello, con i nudi angolari avviluppati da un intreccio di viticci, traduce in forme di respiro più classico un motivo che appare in uno degli ultimi capitelli nel coro della basilica di Saint-Benoit-s. -L., per il quale è tradita la consacrazione di due altari nel 1108. Da cui discende per il capitello di León una datazione compresa forse ancora nell'XI secolo ma ormai poco lontana dal 1100. I due rapaci che si abbeverano ad un alto vaso in un altro capitello di León (Fig. 3), fortemente determinati nei loro volumi, si coprono di un piumaggio a scaglie e di ali a stecche estremamente simili a quelle delle due aquile in un capitello del coro della collegiata di Cervatos (Fig. 4) nella Montaña di Castiglia - queste ultime di esecuzione più debole come si conviene

opera di derivazione. E l'abaco di questo capitello di Cervatos complica e infiacchisce, al tempo stesso, il fregio a palmette orizzontali di questo e di altri capitelli della Capilla de los Reyes. Ma il motivo dell'abaco è ripetuto più letteralmente in un altro capitello di Cervatos, che presenta agli spigoli coppie di aquile assai simili alle precedenti e che, come quelle, appaiono appunto precedute dai due rapaci del capitello leonese. La collegiata di Cervatos, nelle Astorie di Santillana, allora possedimento costiero del Regno di Castiglia, fa parte del gruppo del Románico 'montañés', generalmente caratterizzato da un certo arcaismo o ritardo stilistico. Essa reca in una lapide la data di consacrazione del 1199, ma a questa se ne accompagna un'altra che, pur con qualche dubbio, pare debba leggersi "factum hera 1165", ossia 1127. Che la parte corale della chiesa fosse già compiuta in quell'anno va perfettamente d'accordo con i dati stilistici, anche tenendo conto del ritardo dell'arte della montagna. Ricontriamo dunque un'eco di motivi provenienti dall'atrio di San Isidoro di León in un monumento del terzo decennio del secolo XII.

L'osservazione dei capitelli figurati porta anch'essa, e in modo ancora più deciso, a riferimenti ad opere della fine dell'XI e del principio del XII. Su uno dei capitelli (Fig. 5) che ancora conserva le volute conrinzieben distaccate dal sovrastante abaco e ancora dati in netto risalto al centro e sugli spigoli, come sarà ancora nel chiostro di Moissac - si vede scolpita con grande energia la figura di un uomo che cavalca un liocorno vomitante un mostro marino o pescecane, che un altro uomo afferra per la testa. Di fronte a tali volumi semplici e autoritari, risultanti da asprezze di taglio e provvisti di un senso robusto della rotondità della forma, si ha l'impressione di uno sforzo deciso e già vittorioso per uscire dalle forme dialettali del linguaggio preromanico (o protoromanico che dir si voglia). Che questo processo debba essersi prodotto in epoca ormai non lontana dal 1100 par confermato da alcuni particolari, come quello dell'occhio formato in un allungatissimo ovale segnato da una profonda fessura, come si vedrà, verso il 1110, nelle figure dei rilievi catalani di Vich (Fig. 6): verso il 1110, poiché è stato dimostrato ²² che lo scultore di Vich ha conosciuto l'opera di Wiligelmo e della sua scuola. Il capitello con la figurazione di un uomo che trafigge un leone od altra specie di felino presenta un identico stile. D'altra parte il capitello col Sacrificio di Isacco (Fig. 7), dove le figure agiscono con una lentezza rituale e inceppata ad un tempo, può trovare riscontro nel duello scolpito con simile gravità in un capitello (Fig. 9) della collegiata di Santillana del Mar, un edificio concordemente attribuito ad un imprecisato momento del secolo XII.

Lo scultore dell'atrio - probabilmente uno solo come forza determinante, anche se servito da ajuti - sembra aver maturato la propria visione artistica man mano che progrediva nel lavoro. Alcune sculture pertanto, pur conservando larghe affinità morfologiche con quelle dei capitelli prima discussi, presentano una maggiore maturazione formale: così nel capitello dell'Esodo, dove le teste emergono quasi a pieno volume sotto il casco pesante delle chiome sorgendo da corpi plasticamente vivi ma ancora aderenti al piano di fondo, i gesti si ripetono in variazione ritmica, i personaggi intessono muti colloqui di aguardi: la gravità un po' inerte del Sacrificio d'Isacco (Fig. 7) si traduce in una solennità elementare e timidamente eloquente. Di fronte al sobrio gesto di questo personaggio che indica a chi lo segue la via del lungo cammino par di cogliere il primo albeggiare dell'intuizione poetica di Wiligelmo nell'ultimo rilievo della facciata del Duomo di Modena, dove - in un linguaggio tanto più articolato - i figli di Noè, usciti dall'arca, si esortano a vicenda a riprendere il penoso sentiero della vita. Più

concretamente, le teste delle figure preludono in molti aspetti tipologici (occhi a mandorla, aspra fattura delle chiome, baffi e barba) alle figure dei rilievi di Vich (Fig. 6). Nella Guarigione del lebbroso (Fig. 8) è poi una plasticità pulsante ottenuta con un giuoco sapiente tra fondo e rilievo, e l'azione si anima nel ritmo in "crescendo" dei moti e dei gesti. Anche qui par di cogliere il primo albeggiare dell'arte narrativa, carica di spirituale gravezza, di Wiligelmo. Ma la 'scrittura' è diversa, e per esempio nel panneggio non è ancora nessuna memoria della 'doppia piega' linguadocana. Un modo analogo di panneggiare, con pieghe a gradini in lenta curva, si coglie però nei capitelli del coro di Saint-Benoit, dunque non molto prima del 1108, e riecheggia ancora, sul 1125, a Cervatos (Fig. 10). Nel capitello della Resurrezione di Lazzaro infine le figure si distaccano fortemente del fondo, pur conservando con esso un rapporto dialettico. E si stabilisce un'identificazione fra la durezza dell'intaglio e il ritmo compositivo determinato dalla scansione tenace di tre o quattro linee portatrici di accento drammatico: in tutto questo sentiamo un'affinità di clima espressivo con la scultura di Wiligelmo e al tempo stesso un preludio al fare perentorio e rude dei rilievi di Vich (Fig. 14).

Concluendo: nel 1063 il Portico di San Isidoro con le bellissime sculture dei suoi capitelli rappresenterebbe un inesplicabile miracolo. Se invece, come la retta interpretazione dei documenti suggerisce, pensiamo il Portico opera dell'ultimo decennio di vita di Doña Urraca, e lo datiamo pertanto fra il 1090 e il 1100, l'opera di quel grande scultore che è il 'Primo Maestro di León' trova il suo logico inquadramento storico in piena concordia di intenti con quanto veniva maturando in altre regioni di Francia e d'Italia nel vasto movimento europeo di formazione della scultura monumentale romanica.

NOTES

1. Seguo per il S. Ambrogio la datazione di A. Kingsley Porter (*"Lombard Architecture"*, New Haven 1917), secondo il quale chiesa ed atrio sarebbero già stati completamente terminati nel 1098, sicché i capitelli delle navate potrebbero anche precedere il 1190. Contro le successive tarde datazioni della chiesa si veda soprattutto E. Arslan, in *"Storia di Milano"* III, 1954.
2. Seguo per i capitelli di Cluny la datazione di A. Kingsley Porter, *"Romanesque Sculpture of the Romanesque Roads"*, Cambridge 1923 basata sul documento di consacrazione del coro, e dimostrata esatta dalle successive del Conant.
3. Non mi pare giustificata la distinzione, frequente nella critica anche recente, di due mani nel gruppo di sculture intorno alla mensa d'altare firmata da Bernardis Gilduinus. Tale distinzione, fondata soltanto su argomentazioni microformalistiche, porterebbe infatti all'assurdo della coesistenza di due scultori di uguale livello e di stile similissimo, e in qualche caso si è addirittura dichiarato artisticamente superiore il 'compagno' di Gilduino, cioè l'autore di alcune delle figure del deambulatorio, ritenute di mano diversa da quella dello scultore della mensa. Le lievi diversità fra i due gruppi andrebbero secondo me assai meglio spiegate in termini cronologici, distribuendo cioè l'opera dell'unico maestro, Gilduino, sull'arco di alcuni anni.
4. E' ormai dimostrato al di là di ogni dubbio che il grosso dell'attività di Wiligelmo nel Duomo di Modena si svolse dal 1100 c. al 1106 (cfr. R. Salvini, *"Wiligelmo e le Origini della Scultura Romanica"*, Milano 1956, e *"Il Duomo di Modena e il Romanico nel Modenese"*, Modena 1966). Quanto al trono di Bari, che il Porter (*"Romanesque Sculpture"*, cit.) identificava con quello approntato per la visita di papa Urbano II nel 1098, è di G. de Francovich (*"Viligelmo da Modena"*, etc., in *"Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte"*, 1940) la dimostrazione che, pur trattandosi di un'opera diversa da quella, esso antecede il 1105, anno della morte del vescovo Elia, per il quale fu eseguito.



Fig. 1. León, capitello. - Fig. 2. Sant'Antimo, capitello. - Fig. 3. León, capitello. - Fig. 4. Cervatos, capitello.



Fig. 5. León, capitello. - Fig. 6. Vich, rilievo. - Fig. 7. León, capitello del Sacrificio di Isacco. - Fig. 8. León, capitello con la Guarigione del lebbroso. - Fig. 9. Santillana del Mar, capitello. - Fig. 10. Cervatos, capitello con S. Pietro.

5. Ho più volte espresso questi concetti. Cfr., oltre che nel citato "Wiligelmo, La Scultura Romanica in Europa", Milano 1956, 2 ed. 1963; "Medieval Sculpture", London-New York 1969; "Possibilità e Limiti di una storia sociale dell'arte", in "Atti del XXII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Budapest, 1969", Budapest 1973.
6. H. Focillon, "L'Art des Sculpteurs Romans", Paris 1930.
7. M. Aubert, "L'Eglise de Saint-Benoit-sur-Loire", Paris 1931, p. 41, interpretando la frase della "Vita Gauzlini" "ad occidentalem plagam ipsius monasterii" come allusiva non già alla zona occidentale della "Chiesa" ma alla zona a ponente dell'intero complesso monastico, identifica la torre di Gauzlin con quella (robusta e veramente "torre" se misurava metri 8 X 6 con muri di 1,50 di spessore e, ormai in rovina, raggiungeva al momento della demolizione l'altezza di 8 metri) che fu demolita (Rocher, "Histoire de l'Abbaye de St.-B.-s.-L.", p. 461) dopo il 1683 per far posto ad un nuovo edificio monastico. Il Prof. Philippe Verdier osserva tuttavia (in un dottissimo saggio ancora inedito su "La sculpture du clocher porche de Saint-Benoit-sur-Loire dans ses rapports avec celle de la tour de Saint-Hilaire de Poitiers et la renaissance du chapiteau corinthien dans l'Espagne califale et mozarabe", che mi ha gentilmente inviato in visione, e nel corso del quale reca argomenti per la riconferma della datazione precoce del monumento e dei suoi capitelli) che il cronista Hugues de Sainte-Marie pone la torre di Gauzlin "ad occidentalem praefatae ecclesiae" plagam". Anche M. Thibout - J. Leclercq - J. Roubier, "Saint-Benoit-sur-Loire", Paris 1945, negano la possibilità di identificare la torre attuale con quella dell'abate Gauzlin. Invece J. Blanchereau, "L'église de Saint-Benoit-sur-Loire et Germigny-des-Près", Paris 1930 pensa che la torre attuale sia quella fondata da Gauzlin ma condotta assai poco avanti prima della sua morte, e data pertanto i capitelli alla fine del secolo XI al più presto, mentre l'Aubert, op. cit., optava per il periodo dell'abate Guillaume, 1067-1080.
8. Secondo i "Miracula Sancti Benedicti", 1. V, cap. 11 (Mortet, "Recueils de textes relatifs à l'histoire de l'Architecture des XI-XII siècles", p. 8) si poté "extantae conflagrationis damno" salvare soltanto una finestra absidale con la sua vetrata.
9. La "Vita Gauzlini" di André de Fleury (Mortet - "Recueil", p. 33 sg.) così, com'è ben noto, si esprime: "Gauzlinus... turrim ex quadris lapidibus construere statuit ad occidentalem plagam ipsius monasterii, quos navigio devehi fecerat a Nevernensi territorio. Hunc etiam benignissimum cum princeps interrogasset artificum, quodnam opus juberet adgrediendum: 'tale, inquit, quod sit omni Galliae in exemplo'". Laddove l'accento cade decisamente sull'orgoglioso motto dell'abate più che sulla costruzione della torre - della quale si dice solo che Gauzlin aveva "deciso" di costruirla. Sicché a rigore non è neppure documentato che la costruzione sia stata iniziata. Tanto più che la notizia che il suo ideatore non poté condurla a termine è data da un'altra fonte, il "Chronici veteris excerptumss" (Bousquet, "Histoire de France" X, p. 215), ove si legge: "sed eam (scil. turrim) morte disturbatus reliquit imperfectam". Ciò che, a rigore, potrebbe anche considerarsi una frase buttata là dal cronista per cavarsi d'impaccio non avendo trovato traccia della torre.
10. C. Jean - Nesmy nel volume "Val de Loire Roman" dell'ottima collezione dello "Zodiaque", p. 91 sg.
11. In realtà, se le fonti accertano che l'abate Guglielmo (1067-1080) intraprese la costruzione di una nuova basilica, ci dicono anche, senza altre precisazioni, che l'opera rimase incompiuta per la morte dell'abate. Il che induce a pensare che assai poco si fosse in quel tempo effettivamente costruito. "Miracula", 1. VIII, cap. 25 (Mortet, p. 11): "Basilica... partim vetustate partim incendio demolita, visum est abbatibus Guillelmo... vetus demoliri et novum opus pro vetere instaurare". Hugues de Fleury: "ipsam quam regebat ecclesiam multis incendiis devastatam et senio prevagatam novo jecto edificare cepit fundamento, sed morte prereptus consummare non potuit" ("Liber mod. reg."; Migne, "Patr. lat." CLXIII, col. 903). Tanto più che fra il 1080 e il 1090 il "caementarius praefectus" Cullebert è assiduamente occupato nella raccolta di fondi ("Miracula", 1. VIII, cap. 26; Mortet, p. 11). Sicché è probabile, che, a parte le fondamenta gettate dall'abate Guglielmo, si sia cominciato ad erigere la chiesa a partire dal 1090. I "Miracula" registrano poi un incendio del villaggio nel 1095 e qualche riga dopo riferiscono il miracolo del muratore caduto dall'alto di una volta, parrebbe quella del transetto destro ("nuper properantibus caementariis fornicem mirae altitudinis in dextra ipsius ecclesiae parte erigere..."), o dal sommo di un'arcata sul lato destro del coro. Ciò significa che verso il 1100 la costruzione era bene avanzata e che già si lavorava all'altezza dei capitelli - ciò che perfettamente

si accorda con la notizia della consacrazione nel 1108 (cronaca del monaco Clarius, "Gallia Christiana" VIII, col. 1555).

12. E' questa, come si è detto, l'opinione dell'Aubert e, per cortese comunicazione verbale, anche quella di Louis Grodecki, nonché quella di Paul Deschamps, "La Sculpture Française a l'Epoque Romane", Florence-Paris 1930, p. 14.
13. A.K. Porter, op. cit., "Romanische Plastik in Spanien", ed altrove.
14. G. de Francovich - "Viligelmo da Modena", etc., 1. cit.; Gudiol Ricart e Gaya Nuño, in "Ars Hispaniae", vol. V.
15. Cfr. R. Salvini, "Scultura Romanica in Europa", cit. e "Medieval Sculpture", cit.
16. A. Ubieto Arteta, "L'art Roman en Aragon au XI siècle", in "L'Information d'Histoire de l'Art", IX, 1964, p. 158 e 230. La costruzione della cattedrale di Jaca dovette incominciare dopo la donazione dell'Infanta Doña Sancha nel 1094 (M.A. Ibarra, in "Boletín de la Real Academia de la Historia" CIX, 1926, citato de G. Gaillard, "Les Débuts de la Sculpture Romane Espagnole", Paris 1938, p. 88).
17. Il Gaillard, op. cit., è incerto su una datazione a poco oltre il 1100, suggeritagli dall'influenza di Jaca, e la soluzione inversa del problema (influenza di Frómista su Jaca) cui si sente costretto dalla data del 1063.
18. Meyer Shapiro, "From Mozarabic to Romanesque in Silos", in "Art Bulletin" XXI, 1939, p. 313, saggio notevolissimo per molte aperture su problemi iconografici e di storia della cultura, tende ad una datazione dei rilievi del chiostro intorno al 1100.
19. Non avevo ancora potuto vedere, quando tenni a Granada la presente comunicazione, l'importante saggio apparso nel numero di giugno (1973) dell' "Art Bulletin" a firma di John Williams, "San Isidoro in León: Evidence for a New History", nel quale l'a. in base ad un'interpretazione dei dati documentari del tutto analoga a quella già da me prospettata in "Scultura Romanica in Europa", cit., p. (Pubblicazione a lui rimasta sconosciuta), all'esame archeologico dell'edificio e allo studio della sua architettura, perviene ad una datazione del Panteón de los Reyes negli ultimi anni di vita di Doña Urraca. Non posso che rallegrarmi di questa coincidenza di opinioni raggiunta partendo da punti di vista diversi.
20. F. García Romo, "Los Pórticos de San Isidoro de León y de Saint-Benoit-s.-L. y la iglesia de Sainte-Foy de Conques", in "Archivo Español de Arte" XXVIII, 1955, p. 207, il quale conserva per l'atrio di San Isidoro la datazione tradizionale, mentre sposta quella della torre-atrio di Saint-Benoit al 1060-70 circa, insiste più del necessario, a mio parere, sull'influenza mozarabica sui capitelli ornamentali del l'atrio di San Isidoro - influenza da non negare, ma assai più debole di quanto cerchi di dimostrare l'autore di questo saggio.
21. R. Salvini, Sant'Antimo, in "Du", XXIX, 1969, p. 408 e Borsig-Salvini, "Toskana. Unbekannte Romanische Kirchen", München 1973, p.
22. G. de Francovich, 1. cit.

SOBRE LAS MINIATURAS DEL BEATO DE FERNANDO I

MARIA DE LOS ANGELES SEPULVEDA GONZALEZ. MADRID. ESPAÑA

El Beato de Fernando I, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, pertenece al grupo de copias derivadas de la tercera redacción que hizo Beato de sus Comentarios al Apocalipsis, en el año 786. Esta última redacción, más cuidada y amplia que las de 776 y 784, contiene la dedicatoria al obispo Eterio (su compañero en la lucha adopcionista contra Elipando y Félix de Urgel), y el Comentario al Libro de Daniel según S. Jerónimo. Es por tanto uno de los ejemplares más completos.

W. Neuss comparando los textos de todas las copias que nos han llegado, ha establecido un árbol genealógico con distintas escuelas que derivarían de cada una de estas redacciones¹. La iconografía, que se repite en todos los ejemplares con escasas variantes, (lo que hace suponer un prototipo común, seguramente el original miniado ya bajo la dirección del autor), nos sirve también para agruparlos; la dificultad estriba en que no existen los originales ni las primeras copias².

El Códice de Fernando I, según Neuss, pertenece a la rama encabezada por el Beato iluminado por Magio, (hoy en la Pierpont Morgan Library de Nueva York), junto con los de Valcavado (Biblioteca de la Universidad de Valladolid), Seo de Urgel (Catedral) y Sto. Domingo de Silos (Museo Británico de Londres)³. J. Domínguez Bordona hace un árbol genealógico distinto⁴, así como otros autores, sin haberse llegado a establecer aún una agrupación definitiva, dada la dificultad del tema.

Concretando más, el códice de Fernando I parece derivar directamente del que iluminó el monje Obeco en el monasterio de Valcavado, por iniciativa del abad Sempronio y terminado en el 970. No sería extraño, ya que este monasterio está muy cerca de León, corte de D. Fernando y Dona Sancha, a quienes se dedica esta copia, hecha por Facundo en 1047 y que se conservaba en S. Isidoro de León antes de pasar a la Biblioteca Nacional. Las analogías entre los dos códices sobre todo en la iconografía son muchas, aunque no es este lugar de abordarlo por no ser el objeto del presente trabajo. Este ejemplar es sin embargo de una perfección técnica mayor que el de Valcavado, posiblemente motivada por el rango de los destinatarios.

Se trata sin duda de uno de los mejores ejemplares, tanto por su calidad artística como por su buena conservación, y su análisis presenta muchos puntos interesantes que he estudiado con una cierta amplitud⁵ pero que me sería imposible ni siquiera esbozarlo aquí dada la brevedad de este trabajo. Sólo voy a fijarme por tanto en algunos aspectos de su miniatura, sin agotar el tema ni poderlo tratar tampoco con la extensión que sería necesaria.

La figura humana es el elemento principal de las composiciones. Se recortan sobre fondos planos, anulada totalmente la perspectiva y las referencias al ambiente. No hay nada anecdótico; si vemos arquitecturas, árboles o animales todos son elementos imprescindibles citados por el texto o simbólicos, ahorrando todos los detalles y reducidos a lo esencial.

Los fondos planos tienen sin embargo una forma peculiar en los Beatos, las figuras no se proyectan sobre superficies sin pintar o monocromas, sino divididas en franjas de distintos colores y anchura. G. Menéndez Pidal las supone innovación de Magio, porque sólo se dan en los códices que se creen derivados del suyo⁶.

Estos fondos de franjas no son arbitrarios ni decorativos, cada color responde a un concepto: tierra, firmamento, abismo, etc. Vienen a sustituir al efecto de perspectiva al no haber tercera dimensión y no dominar el espacio. Este es plano pero al colorearlo adquiere un sentido. Otras veces estos fondos sirven para separar una escena de otra, superponiéndose en altura a manera de registros como en el arte egipcio.

Con el colorido y los registros nos da el tiempo y el espacio, son sus recursos al desconocer la técnica de la profundidad, y muy buenos. Nada en el arte mozárabe es simplemente decorativo, quizá las orlas, es un arte intelectual como su sucesor el románico, y todo obedece a un simbolismo: colores, número, etc.

Por los Fols. 176v y 184v podemos adivinar el origen de las franjas, sobre todo en el último donde el espacio no se divide por rectas, sino que se separa por distinto color, que en cada parte responde a un concepto, el aire de la tierra por una línea ondulada, y pone recto el cielo por encima de la ciudad. De aquí a las bandas horizontales sólo hay un paso. Más tarde estos fondos se hacen arbitrarios por la repetición y a veces no encontramos el sentido en la colocación de algunos colores. Quizá no lo tengan y se hayan puesto así sólo por combinación estética.

Las coincidencias con el simbolismo tradicional no son muchas, parece que más que atenerse a unas normas dadas toma los colores de su observación de la realidad⁷.

La división del espacio contribuye a la vez a una estética de la composición por la distinta anchura de las franjas. el número de ellas y su combinación cromática armonizando con elementos de la escena.

Al mismo tiempo los fondos rayados le ayudan al dibujo: en el tamaño de los personajes, adaptándose a las necesidades de las posturas, o utilizando las líneas de separación de color para hacer isocefalia, acabar las túnicas, etc.

Examinando las miniaturas parece haber una relación entre las franjas y las orlas,

careciendo de ellas las que no van enmarcadas. Resulta extraño que estos fondos de franjas se den en el Comentario al Apocalipsis y no en el Libro de Daniel, pues el resto de las escenas que no las tienen es por tratarse de espacios muy pequeños, ser escritos (Genealogías y Laberinto) o escenas repetidas del Libro de Daniel. En éstas, las figuras flotan en el espacio acentuándose el efecto de intemporalidad y la sensación de encontrarnos fuera del mundo, mientras que en el Apocalipsis aumentan la expresividad y la fuerza del contenido.

Que el Libro de Daniel carezca de ellas nos haría pensar que puede deberse quizá al deseo de terminar pronto el libro, ya que se trata de la última parte. O que lo hace para diferenciarlo del Comentario al Apocalipsis. Aunque la hipótesis más posible sea que la última redacción de Beato no las llevara mientras que las anteriores, que sólo contenían los Comentarios al Apocalipsis, sí. La difusión de las primeras contribuiría a la popularidad del fondo rayado, mientras que si la del Libro de Daniel carecía de franjas no se atrevió ningún copista a ponérselas. La semejanza tan absoluta de los diversos códices, pone de manifiesto el gran respeto que tenía cada copista por la obra, introduciéndose en los cuatro siglos durante los que se hicieron las sucesivas copias, muy pocas variantes en la iconografía.

La ausencia de franjas en esta parte supone un avance compositivo. El artista no las necesita para distribuir el espacio y situar a los personajes. Aunque pierda el poco realismo que tenía la referencia a la tierra, el aire o el cielo, el carácter escatológico del tema va bien con esta sensación de encontrarse fuera del tiempo y el espacio, y la composición resulta más clara y madura. Al mismo tiempo los colores adquieren brillantez, resultando más armónicos. Ganan en belleza y clasicismo aunque pierden expresividad y fascinación oriental.

La visión que nos da de la naturaleza no está basada en la observación de la realidad. Es una naturaleza disecada, de la que no goza como el pintor flamenco, sino que se sirve de ella solamente para expresar un concepto. El paisaje se reduce a un árbol, una montaña o un río, que coloca aislado sin ninguna referencia a su entorno y aparece sintetizado al máximo, sólo por exigencias del texto.

Al carácter conceptual se une la ingenuidad del trazo, aportando un encanto que salva a esta naturaleza de la asfixia. Los colores son arbitrarios: montañas azules, rojas, verdes, rosas o grises, quizá buscando expresar la universalidad o simplemente por combinación cromática. El trazado es caligráfico, plano, en la mayoría de los casos líneas hechas a pluma, sin espacio para rellenar de otro color. Como en los hombres o las arquitecturas desconoce el volumen, sólo llega a darnos superficies. Los árboles por su carácter plano, recuerdan a las hojas o flores que se secan aplastadas entre las páginas de un libro.

El repertorio utilizado lo constituyen: montañas, árboles, mares, ríos, estrellas, nubes, rayos y granizo. Árboles de varios tipos, en ocasiones radicalmente diferentes según la parte del libro. Son árboles aislados, no paisaje, al margen de la realidad (no podemos reconocer la especie), y muy caligráficos. Una constante en este pintor es que no oculta las raíces bajo la tierra, sino que aparecen en la superficie como si fueran los pies del árbol (no pinta las cosas como las ve sino como sabe que son).

En el Comentario al Apocalipsis el árbol sufre una evolución, a medida que avanza el libro vemos como si se hubieran tomado distintas fotografías del mismo objeto acercándose cada vez más: árbol completo-ramas-hojas, convirtiendo cada uno de los pasos en una unidad total.

Tanto en los árboles como en las otras formas vegetales nos parece reconocer la grafía del artista, siguiendo el mismo modelo que utiliza en algunas composiciones. Las raíces se unifican en el tronco que vuelve a dividirse en las ramas. Es como un ductus, basado quizá en la observación del cuerpo humano: las dos piernas son dos direcciones que se unen formando una sola ascendente en el tronco, que a su vez se divide en los dos brazos descendiendo.

Al llegar al libro de Daniel sin embargo cambia radicalmente el tipo de árbol, no se sigue el mismo ductus, ni vuelven a aparecer ninguno de los tipos anteriores sino una forma nueva que sólo se da en esta parte del manuscrito: son árboles conceptuales, esquemáticos, que responden a otro autor (aunque no en este códice), han perdido el poco naturalismo que tenían para hacerse totalmente geometría. Los otros eran ingenuos, éstos, mentales. Un argumento más viene a corroborar la hipótesis de que el Libro de Daniel y el Comentario al Apocalipsis se copian de redacciones diferentes.

Los ríos se representan no como un fragmento sino en una visión de conjunto. El nacimiento está simbolizado por una espiral o círculos concéntricos de donde sale una lengua que se va estrechando cada vez más. No llegan a desembocar en el mar, sino que se pierden en la tierra. Al contrario que en la naturaleza son más anchos en el nacimiento "perdiendo agua" según avanzan (esto que podría darse en los ríos pequeños no es explicable en el Eufrates, no se debe a una observación de la realidad). A veces van cruzados longitudinalmente por una línea. Los perfiles son líneas onduladas y no tienen peces en el interior ni ondas, para no ser confundidos con el mar. La abstracción y el esquematismo, así como los convencionalismos antes explicados, los apartan totalmente de la realidad.

Los astros a pesar de ser el elemento de la naturaleza más difícil de representar por su desconocimiento, es el que nos muestra con más variedad. Sin duda ésta ha sido la razón que ha hecho que se sienta atraído por ellos excitando su imaginación el misterio y la lejanía. Mientras que los otros elementos varían poco reducidos al máximo esquematismo, los astros nos muestran un repertorio amplísimo en sus tres variedades: estrellas, sol y luna.

No paso a seguir analizando otros aspectos de la naturaleza porque cada uno de ellos merecería una exposición única, sólo intento aquí en algunas notas mostrar el amplio campo que ofrece este tema al investigador.

Igual que no podríamos estudiar ciencias naturales a partir de la visión que nos da de los árboles, los ríos o los animales, resulta inexacto el estudio de la arquitectura mozárabe a través de estos edificios. Encontramos en ellos elementos reales: arcos de herradura de tipo califal sobre columnas de tradición corintia, a veces geminados, recuadrados por alfiz y bajo dintel; cubiertas a dos aguas de madera en el interior y con tejas al exterior, almenas tanto árabes como cristianas, que en ocasiones pueden ser más bien modillones de lóbulos para sostener el alero; arquerías que recuerdan los

pórticos laterales de las iglesias; iconostasios con cortinas; cabeceras con uno o tres ábsides de planta de herradura cuya forma circular no se acusa al exterior. (el constante disimulo de las formas islámico), etc. Cada elemento se pinta de un color marcando las distintas partes del edificio e independizando los volúmenes como unidades yuxtapuestas, tan propio del arte árabe. El sistema consiste en ir ampliando el edificio horizontal y verticalmente, añadiendo elementos a un núcleo.

Vemos iglesias, castillos o palacios, ciudades amuralladas o sus puertas, pero no podríamos asegurar que existieran los edificios tal como nos los presenta. Independientemente de la falta de volumen y colorido arbitrario, que se da en todo el libro, en la arquitectura encontramos otro inconveniente que hace más difícil su interpretación: la perspectiva utilizada. Como en los animales nos da a la vez la visión de frente y de perfil, y en los hombres posturas inverosímiles, aquí encontramos los elementos combinados de forma aparentemente fantástica, sobre todo en las partes superiores, pero que corresponden a la realidad en una visión especial en que yuxtapone plantas y alzados, perspectiva abatida junto a corte transversal, resultando a veces indescifrables. Nos da los elementos aislados como sabe que son, pero no consigue la visión unitaria, total, su integración en el conjunto.

Esta técnica pictórica no tiene tanto de impericia como es reflejo de la mentalidad de la época, la visión fragmentada del mundo del hombre medieval frente a la total del hombre del Renacimiento y la unitaria por subordinación de los elementos al conjunto del Barroco. Con el Cubismo esta visión intelectual volverá a revalorizarse no como alejamiento de la realidad sino por el contrario despreciando los efectos ópticos, para buscar una mayor realidad dándonos yuxtapuestas sus distintas facetas.

Los Animales: junto con los hombres se convierten en los protagonistas de las composiciones, ya que casi siempre tienen un contenido simbólico. Encontramos animales reales, otros que se transforman en fantásticos con una base real, al añadirles alas o varias cabezas. Y junto a éstos las bestias o monstruos, casi siempre formados combinando elementos de varios animales, y el tetramorfos como mezcla de animal y hombre.

Además de esta división según su realidad, podemos clasificarlos según su simbolismo encontrando benéficos y malignos, aunque algunos pueden utilizarse de ambas formas. Otros no son símbolos y representan simplemente su carácter animal. En alguna ocasión aparecen como elemento decorativo en iniciales.

Habría que repetir las mismas características de falta de volumen y naturalismo en la representación, ingenuidad, sentido conceptual, esquematismo, estilización, colores arbitrarios, expresividad sustituyendo a la belleza formal, etc. Es decir las notas propias de esta miniatura que venimos viendo en el paisaje y las arquitecturas. Sin embargo hay algo peculiar en los animales: su decoración interior, más en los fantásticos que en los reales, obedeciendo a veces a una esquematización del pelo, las escamas o manchas que los cubren, otras a un reflejo de las costumbres (marcas de propiedad en los caballos), ambas como observación de la realidad. O a un contenido simbólico: decoración de corazones con origen en el texto bíblico⁸. Todos estos tipos de decoración con un origen justificado llegan a perder el sentido haciéndose arbitrarios⁹.

Junto a la decoración interior hay de peculiar en los animales un sistema extraño de

representar los rostros. Consigue perfectamente el perfil de los hombres, pero no el de los animales, pues combina los elementos poniendo unos de frente y otros de perfil, como si quisiera darnos una realidad más completa (igual que en las arquitecturas), yuxtaponiendo distintos puntos de vista. La explicación puede ser otra: que al no tener cerca esos animales y pintar de memoria no sepa bien como resultan de perfil. Esta hipótesis podría apoyarse en que hace bien el pájaro, gallo, burro, caballo y los perfiles felinos, animales a su alcance. Y es totalmente irreal en el elefante, la bestia, etc. Esta tiene el contorno de perfil, pero "rellena" luego el interior de frente. Como si una persona hiciera los contornos o utilizara plantillas, y otra rellenara el interior. Por último cabe pensar que no sabe hacerlo, pues no consigue el perfil de los cuernos en ningún animal y casi nunca las orejas. Por cualquiera de estas razones actúa como cualquier otro arte primitivo poniendo los elementos en la posición que los caracteriza, de manera que se reconozcan mejor y a la vez ocupen más espacio horizontalmente. Es curioso esto último, quizá lo haga para darles más estabilidad. Lo vemos también en los hombres, que casi siempre tienen los pies de perfil y si están de frente es en posición abierta, de forma que se vea toda su longitud. Igual ocurre en la perspectiva de los muebles: respaldo de frente, asiento y brazos de perfil. Parece que una ley inconsciente le lleva a poner cada elemento en su máxima extensión horizontal.

El canon en los animales es totalmente irreal y sus proporciones no son relativas. No tienen en cuenta las diferencias de tamaño entre un lobo y un león o un gallo, y tampoco la relación con los hombres, ni éstos con la arquitectura o los árboles. Cada elemento o figura tiene un valor absoluto, nunca relativo. Intenta dar el concepto: hombre, árbol, ciudad o animal, sin preocuparse de la relación real entre sus proporciones. El conjunto y su posible verosimilitud no le preocupa, aunque lo organice con una cierta geometría. Por otra parte esto responde mejor a la naturaleza del texto: sin efectos de luz porque esta es interior, fuera del espacio, del tiempo, y con contradicciones a la hora de representarlo literalmente por su espíritu oriental, con un estilo que podríamos llamar surrealista o metafísico utilizando nombres y conceptos de la pintura moderna. Si la ilustración hubiera querido ser más verosímil y racional hubiera dado menos el espíritu del texto, aunque las formas utilizadas respondieran literalmente al mundo visible. En este caso la posible torpeza (?) del autor constituye su mayor acierto. Es curiosa su gran modernidad estética, encontrándose en ellas elementos que cree inventar el Cubismo, la pintura Metafísica o el Surrealismo. Siempre me ha chocado que se atribuya esto a rudeza o torpeza del artista "arcaico", por darse diez siglos antes, mientras que se admite en el mismo fenómeno hoy la intencionalidad en el proceso de abstracción. Desde el Neolítico ha habido en la Historia del Arte procesos de abstracción que demuestran la superioridad intelectual de esos hombres, no su incapacidad manual.

Pasemos por último a dar algunas notas sobre los hombres. Bajo este nombre agrupamos a todos los personajes de forma antropoide: hombres, seres angélicos y diabólicos. La figura humana es el elemento principal de las escenas, por las características ya citadas de esta miniatura, y las fuerzas espirituales se encarnan conviviendo con el hombre bajo su misma apariencia sin dificultad.

La mayoría de los personajes que aparecen son hombres en general, aunque se encuentran realizando diversas funciones. Representa el concepto "hombre", sin que éste tenga que ser uno en particular. Pero además no le importa cómo sea en la realidad, lo estiliza y deja reducido a superficies que aunque responden a unas partes reales no tienen

ningún parecido con el natural. No hay varios tipos según la edad o que distingan los hombres de los seres angélicos, ni siquiera nos da el arquetipo en Cristo. La iconografía varía en el traje según la categoría del personaje representado: reyes o mercaderes, soldados, agricultores. Los muertos siempre aparecen desnudos. O por los objetos que llevan: músicos con instrumentos, bienaventurados con palmas, etc. En nada se distinguen los buenos de los malos, el falso profeta de los Magos de Babilonia, ... Las facciones son iguales en todos y lo único que los diferencia a veces es su papel en la escena. Todos repiten un mismo modelo, con escasas variantes que no intentan caracterizar tipos, y si todos los personajes no son exactamente iguales únicamente se debe a que estén sus rasgos más o menos simplificados. No paso a hablar del canon o a analizar el rostro, la indumentaria, etc. por falta de espacio, reduciéndome a consideraciones de tipo general. Entre las características principales de este artista interesa señalar que no respeta el principio de identidad, sino que hace simplemente un hombre sin preocuparse de crear un arquetipo para cada personaje. Por ejemplo S. Juan, que es el que aparece más veces, se representa como hombre joven variando igual que en el resto el canon, color del pelo, traje, etc. en cada escena. Adán y Eva se representan dos veces y en las dos son distintos. Son los únicos hombres vivos que están desnudos. Aparecen encabezando las Genealogías, y su anatomía se hace de hombre y mujer como principio de vida. La segunda vez se representan al lado del árbol y la serpiente: aquí sus cuerpos son prácticamente iguales y no es fácil distinguir cuál es cuál. Si como principio de vida eran distintos, en el pecado son iguales. No sabemos si el pintor tuvo en cuenta estas razones teológicas o se trata solamente de una simplificación. El elemento que más los diferencia en las dos ocasiones es el pelo: largo en Eva y corto en Adán. Tampoco aquí tiene en cuenta el principio de identidad: la primera vez los presenta rubios y la segunda morenos. Es posible que lo haga para expresar la universalidad. Daniel tampoco se diferencia en nada del resto de los hombres, y si en la iconografía posterior se distinguirá de los otros profetas por su juventud y falta de barba (y en el Pórtico de la Gloria por su sonrisa), aquí son todos exactamente iguales.

Es posible que existan plantillas en los monasterios que utilicen los pintores sin importar de qué personaje se trate: esto explicaría que tanto los animales como los hombres aparezcan en posturas exactas, o el problema que planteaban las cabezas de los animales, que en los vestidos no coincidiera la división del color con las piezas, etc. También sería un argumento a tener en cuenta a la hora de explicar que los personajes carezcan de identidad, aunque de forma relativa pues a pesar de las plantillas podría hacerles el pelo siempre del mismo color y esto no ocurre, es sobre todo cuestión de mentalidad en el iluminador.

Es necesario decir que hay una excepción: en el f. 7 se representa un Laberinto de círculos entrelazados, especie de jeroglífico con la dedicatoria del Libro, en que se puede leer en varias direcciones "Fredenandus", "Rex", "Sancia", "Regina", "Gra" (Gracia) "Dei", "Mra" (Memoria), "Lbri" (Libri). En el código de Armentarius para el abad Trasmundo, del 902, ya encontramos un Laberinto semejante con la dedicación del Libro. También en el de Obeco para el abad Sempronius, y en el Libro de Horas de Fernando I, del 1055, entre otros ejemplos que sería muy largo enumerar.

Esta página aunque apenas se puede decir que esté miniada, tiene para nosotros un doble interés: por una parte nos da a conocer quienes son los destinatarios del Libro. Se



Fig. 1. Comentario al Apocalipsis, Fol. 184 v.: El templo abierto y la bestia que sube del abismo, Origen de las franjas.- Fig. 2. Comentario al Apocalipsis, Fol. 168: Angel tocando la 4ª trompeta, Fondo de franjas ya horizontales, conservando aún el colorido simbólico.- Fig. 3. Comentario al Apocalipsis, Fol. 72 v.: la mujer sobre la bestia, Fondo de franjas de colorido arbitrario, Cabeza de la bestia con el contorno de perfil y el interior de frente yuxtaponiendo dos puntos de vista.- Fig. 4. Libro de Daniel, Fol. 287: la visión de las cuatro bestias y el Juicio, Ausencia de franjas, Decoración simbólica de corazones en el león que pasará de forma arbitraria a otros animales.

utiliza la formula "Rex Dei Gratia", siendo D. Fernando el primer rey de Castilla-León que la emplea. Pero lo que más nos importa es otro aspecto: en la orla que rodea el Laberinto vemos seis medallones con otras tantas cabezas de personajes individualizados¹⁰. Es la única que aparece en todo el libro y parecen responder a fisonomías y peinados reales de hombres y mujeres. ¿Son los reyes D. Fernando y Dña. Sancha, a quienes se dedica el libro en esta página, junto con sus hijos o padres, está el autorretrato del pintor o el copista?¹¹. La diferencia que existe con los rostros de las escenas y el deseo de caracterizar a cada uno, a pesar de su estilización, es evidente. Esto no sería extraño ya que en otros códices aparecen representados los reyes o abades bajo cuyos mandatos se escribieron los libros o sus autores¹². La novedad sería su carácter de retrato. En estas cabezas, la representación más realista de todo el códice vemos el punto de partida de frente y de perfil, con bucles a ambos lados del rostro, hacia el esquematismo que llegará a sustituir este peinado por un nimbo coloreado. Pero con esto entraríamos en un nuevo problema: el del nimbo, tan curioso en estos códices, que tampoco podemos abordar dada la brevedad de este trabajo.

NOTAS

1. W. Neuss: "Die Apokalipsen des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel Illustration". Munster in Westfalen. 1931. W. Neuss: "Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin codex Gerundensis". ed. facsímil en dos tomos con trabajos de C.E. Dubler, J. Marqués Casanovas y W. Neuss. Oltun et Laussanes 1962, pág. 44. Está en desacuerdo con Flórez y Sanders en cuanto a la forma de agruparlos. E. Flórez. "Sancti Beati Presbyteri Hispani Liebaniensis in Apocalypsin ac plurimas in utriusque foederis paginas Commentaria, ex veteribus nonnullisque desideratis Patribus mille retro annos collecta, nunc primum edita". Madrid 1770. H.B. Sanders: "Leati in Apocalypsin libri duodecim". 'Papers and Monographs of the american Academy in Rome'. Vol. VII, Roma 1930.
2. "El mismo texto de Beato alude a las ilustraciones en el Prólogo al Libro II y en el Capítulo del Anticristo". J. Marqués Casanovas: "Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin codex Gerundensis". Oltun et Laussanae 1962. pág. 66.
3. W. Neuss: Obra citada, pág. 54-58. "A.E.A.A." año 1931. T. VII. pág. 275.
4. J. Domínguez Bordona: "La Miniatura española". Firenze 1930. T.I. pág. 31-32.
5. M^a de los Angeles Sepúlveda González: "El Beato de Fernando I", Memoria de Licenciatura presentada el curso 1971-72. Sin publicar.
6. G. Menéndez Pidal: "Mozárabes y asturianos en la cultura de la Alta Edad Media en relación especial con la historia de los conocimientos geográficos". 'B.R.A.H.' CXXXIV. Madrid 1954. pág. 137-291.
7. En la mayoría de las miniaturas, el Azul oscuro es la representación del firmamento, situándose en la parte superior de la escena. El Amarillo aparece preferentemente rodeando a la divinidad o como fondo de una escena que inunda la claridad divina. También muy a menudo como espacio intermedio representando la zona iluminada entre la tierra y el cielo. El Rojo es principalmente el color de la tierra, sustituido a veces por el Verde. El Rosa o Blanco corresponden al aire como espacio diáfano. El Gris es el color del abismo o del infierno. El Morado lo utiliza como color de la muerte, la desgracia o la destrucción, como fondo cuando caen las estrellas o las ciudades, entre otros significados secundarios.
8. "Y le fue dado corazón de hombre". Dan. 7,4. Este pasaje de las cuatro bestias está representado en la miniatura del F.287. De aquí pasaría a ponerse en otros animales como decoración.

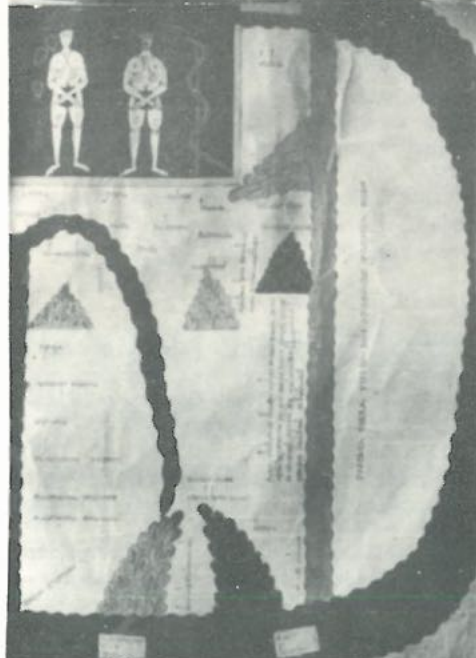
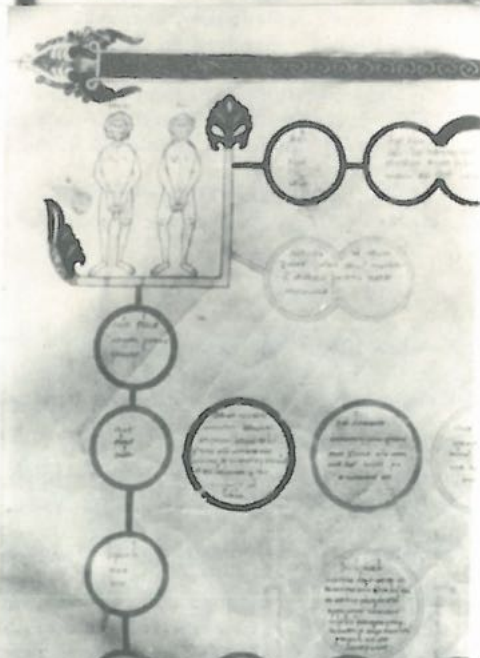


Fig. 5. Comentario al Apocalipsis, Fol. 254; El río y el árbol de la vida. Tipo de árbol-rama. Ejemplo de río y montaña.- Fig. 6. Libro de Daniel, Fol. 300; Los tres personajes junto al Tigris, Arbol característico de esta parte.- Fig. 7. Genealogías, Fol. 10 v.; Adán y Eva encabezando el árbol genealógico. Anatomía diferente como principio de vida. Cabellos rubios.- Fig. 8. Interpolación al Comentario al Apocalipsis, Mapamundi, Fol. 64; Pecado de Adán y Eva. Anatomía igual en ambas. Cabellos oscuros, no respetando el principio de identidad.

9. J. Camón Aznar: "La Pintura medieval española". 'Summa Artis'. T. XXII. Madrid, 1966, pág. 41. Lo considera como un elemento popular español "de carácter ornamental" que pervive en la artesanía, pero sin preguntarse por su origen.
10. En las Etimologías de El Escorial para Alfonso II el Casto hay un Laberinto con el nombre del rey que describe J. Domínguez Bordona: "rodeado de seis círculos con los ortos y ocasos de los meses, todo encerrado en orla". J. Domínguez Bordona: "Exposición de códices miniados. Catálogo". pág. 10. Quizá sea un antecedente.
11. En el último folio dice: "Facundus scripsit/memoria eius sit semper/sub era bis quadragies et V/post millesima/Regnante dño nño et gloño/Principe dño Fredenando Prolis/dmi Sanctioni et conlunge sua/Gloriosa dma Sanctia regina/prolis Adefonsi principis anno/regni sui fuit scriptum hoc liber".
12. En el código Vigilano o Albeldense, del 976, para el abad Maurelio, nos dice Domínguez Bordona: "al final hay una página con representaciones de los reyes Chindasvinto, Recesvinto y Egica, como autores principales del Fuero Juzgo; de Dña. Urraca, D. Sancho y D. Ramiro, bajo cuyos reinados se escribió el código, y de los autores de la parte material del mismo, Sarracino, Vigila y García. En el Emilianense de Velasco escriba, Sisebuto obispo y Sisebuto notario". Obra citada pág. 39. También se representa al copista entregando el código a los reyes D. Fernando y Dña. Sancha en el citado Libro de Horas de Fernando I, entre otros ejemplos anteriores y posteriores.



PINTURA HISPANOFLAMENCA EN BURGOS: EL ANTIGUO RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE OÑA

MARIA DEL PILAR SILVA MAROTO. MADRID. ESPAÑA

El monasterio benedictino de San Salvador de Oña, fundado en el año 1011, se adhirió en 1033 con Sancho el Mayor de Navarra a la reforma cluniacense¹. Dos años más tarde fue nombrado abad San Iñigo que durante más de treinta años de gobierno debió empezar la reforma de la iglesia, cuyos restos románicos todavía son perceptibles en la entrada algo posterior². En la segunda mitad del siglo XIV las tropas inglesas que ayudaban a Don Pedro el Cruel, saquearon la abadía determinando la arquitectura militar posterior impulsada por el abad Sancho Díaz de Briviesca (1381-1419)³.

Oña gozó siempre de una gran importancia dentro de la orden benedictina, uniéndola a su condición de Panteón Real una enorme riqueza e influencia. El abad de Oña tenía privilegio de usar mitra, sin más dependencia en lo espiritual que el Sumo Pontífice y, como un soberano, poseía amplios territorios en las provincias de Burgos, Palencia y Santander⁴.

A mediados del siglo XV después de la introducción de la reforma por los monjes de San Benito el Real de Valladolid comenzó un período de renovación artística⁵. Herrera Oria⁶ situaba el origen de las obras en 1466, año en que es nombrado abad Fray Juan de Roa, pero esto no corresponde a la realidad, ya que, gracias a un libro de actas capitulares de 1463-68, conservado en el A.H.N. de Madrid, podemos conocer que el retablo mayor del monasterio de Oña se empezó a hacer con anterioridad a 1463, durante el gobierno de Don Alonso de Villabrajina (1460-66), que fue sin duda el iniciador de la reforma artística de Oña y conservamos el nombre de sus autores, a pesar de que desconocemos cuál fue su participación.

El día 5 de Agosto de 1463 Juan de Mayorga el Mozo, dorador, tomó del mayordomo "a dorar el baxo del retablo por cierta cantidad de maravedis e con ciertas condiciones por precio de 12.000 mrs. conviene saber del dicho señor mayordomo de la obra que el dicho Juan de Mayorga avya fecho e acabado toda la obra que estaba obligado"⁷.

El nombre de Juan de Mayorga había aparecido ya antes en la documentación de Oña, el

28 de Abril de este mismo año, interviniendo como testigo en el compromiso del abad y los de Villayuso⁸. Dos años más tarde, el 21 de Agosto el mayordomo, Fray Andrés de Palencia "se otorgó por contento de todas las obras que avyan dado e dieron a Juan de Mayorga, dorador el moço fasta el dicho día y se otorga carta de fin e quito"⁹.

Despues de esto Juan de Mayorga no sólo siguió viviendo en Oña, ya que el 22 de Enero de 1466 volvió a intervenir como testigo en la carta de compra del monasterio a Juan García clérigo de San Juan de Oña, sino que también se le consideraba vecino de la dicha villa¹⁰. El 1 de Febrero de este mismo año sirvió otra vez de testigo en la carta de obligación de los herederos del clérigo de Penches¹¹ y un poco más tarde, el 7 de Julio, dió una carta de herencia a Catalina, su mujer, hija de Sancho Sánchez, difunto¹². La última referencia que poseemos de su estancia en Oña es el 29 de Agosto de 1466 en que de nuevo firmó en la compra de Alonso Díaz¹³.

Aun cuando no sabemos con exactitud cuál fue la labor de Mayorga en el retablo sin embargo es interesante su especialización como dorador, que nos indica que éste debía ser de madera dorada o, al menos, las tablas tendrían una gran riqueza y profusión de oro. No es usual en esta época la intervención y el contacto directamente con un dorador, pese a que su existencia es indudable, y en su caso la titulación de "el mozo" que se le otorga parece indicarnos que su padre llamado también Juan de Mayorga, fuese a su vez dorador, aunque en este contrato no se especifique.

El 12 de Octubre de 1463 aparece en este registro Diego del Corral pintor, vecino de Burgos, firmando como testigo en el traslado de la sentencia que dieron los alcalces de Briviesca sobre los privilegios de que nadie entrase en los lugares del monasterio¹⁴. A pesar de que no tenemos ninguna referencia a su participación en el retablo, sin embargo la sola presencia de un pintor burgalés en el convento en el momento que se está realizando éste, nos puede indicar una probable intervención en la obra y su calidad de testigo nos da idea de su contacto personal con los monjes. El día 2 de Abril de 1466 todavía estaba en Oña¹⁵, mientras que en 1469 tenemos noticias de su estancia en Burgos donde fue testigo de los 200 mrs. que mandó Martín Ruiz Garchopín para dos aniversarios a la iglesia de San Esteban de esta ciudad¹⁶, fecha en que es posible que ya estuviese terminado éste.

El 22 de Agosto de 1465 estaba trabajando en Oña un pintor vecino de Burgos, Juan Sánchez, "quien otorgó e conosció que era contento e pagado de todos los mrs. que ovo de aver del retablo e imagines que tenía tomado a destajo del Rvdo señor fray Alonso de Villabraxina abad del dicho monasterio, e asimismo dixo que era contento e pagado de toda la obra que el dicho Juan Sánchez avya fecho para lo qual ambas las dichas partes otorgaron carta de fin e quyto"¹⁷.

El nombre de Juan Sánchez no es desconocido. En 1451 formaba parte de la cofradía de Santa Catalina y San Miguel en la iglesia de San Lesmes junto con otros pintores de la ciudad¹⁸. Antes de 1456 hizo el retablo de las tres cabezas que dejó a su muerte Don Alonso de Cartagena a la Capilla de la Visitación y que fue sustituido después, debido a su mala conservación¹⁹.

A raíz de todos estos datos conocemos que el retablo mayor del monasterio de Oña se empezó a hacer antes de 1463 y que ya debía estar en 1466, si no acabado, al menos muy

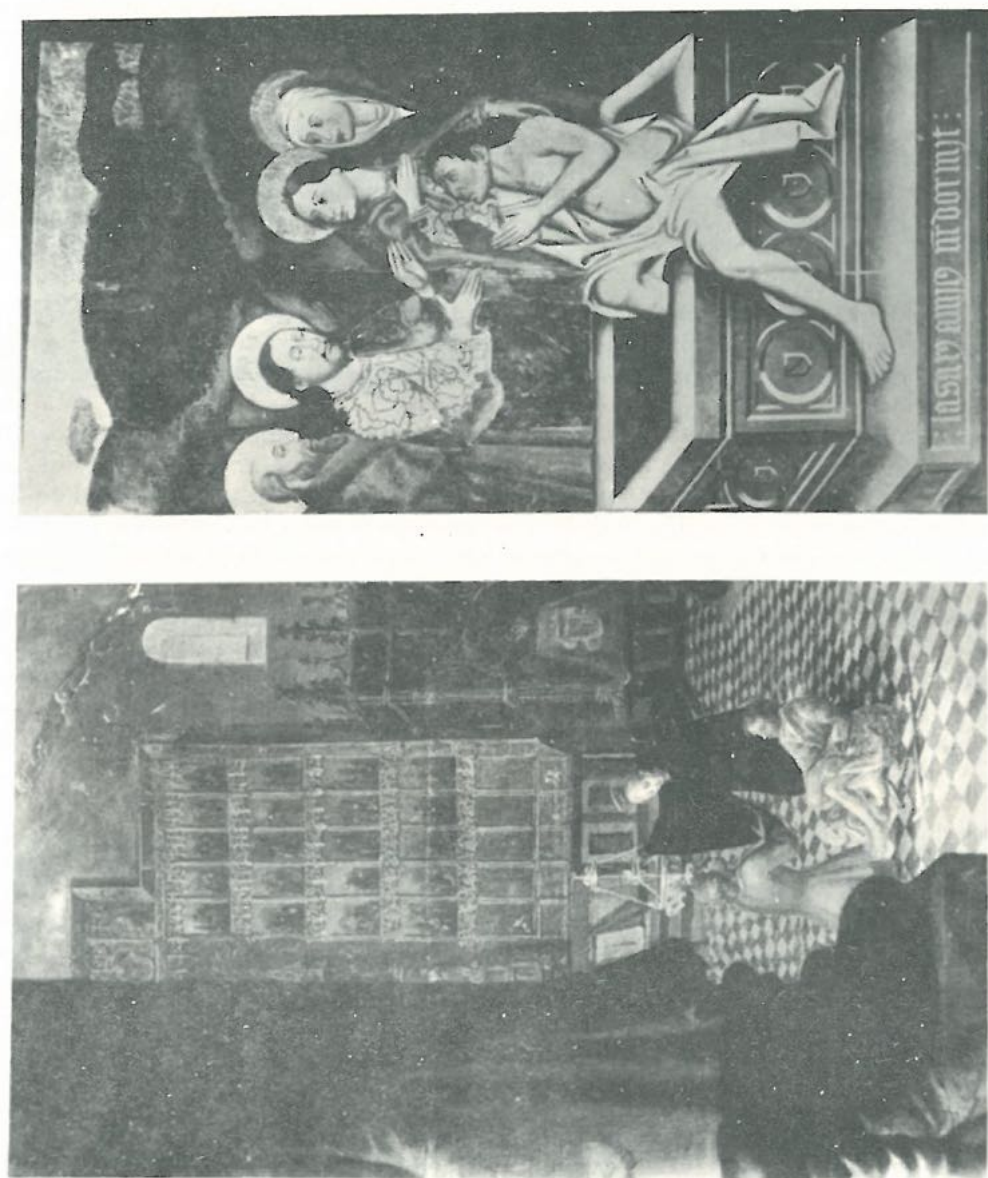


Fig. 1. Un milagro de San Iñigo; detalle. (Museo Arqueológico Provincial de Burgos). - Fig. 2. Juan Sánchez. La resurrección de Lázaro. (Monasterio de Oña).

avanzado, puesto que la obra se hacía a destajo. Los monjes debían llevar la dirección y encargarse de contratar a los artistas, que tal vez, trabajaban en el propio convento.

Por estas mismas fechas se hacía también un retablo dedicado a la vida de la Virgen en el que sin duda trabajaron los mismos autores y, aun cuando en la documentación no se especifica a cuál de los dos se refiere, precisamente por no citar el tema y denominarlo sólo "el retablo", debe ser al mayor.

En unos papeles de cuentas de la sacristía no fechados de época del abad Juan Martín (tal vez se refiera a Fray Juan de Roa 1466-1479) se dice: "costó facer e acabar el ornamento del brocado ... e otras reparaciones en el monasterio e el retablo de Santa María e el retablo mayor de la capilla... e de lo que fasta agora está fecho sobre 200.000 mrs." ²⁰.

Cuando se terminó la capilla mayor siendo abad Fray Juan Manso (1479-95) ²¹, "se trasladó a dicha capilla el retablo antiguo que estaba antes en lo que ahora es el crucero acomodándolo, extendiéndolo más con algunas otras obras para ocupar el sitio, lo cual no dejaba de conocerse por las pinturas más modernas" ²². El padre Barreda alcanzó a ver el retablo mayor antes de que en 1756, se hiciese un tabernáculo para trasladar los restos de San Iñigo al altar mayor quitando el retablo antiguo, "que era sólo de tabla sin realce alguno, que dividido en varios huecos por algunas molduras y coronación de filigranas góticas, representaba en ellas toda la vida, pasión y muerte de Jesucristo" ²³. Los restos de éste se dividieron en varias iglesias de los prioratos para formar retablos.

Desgraciadamente sólo queda de esta gran obra un documento gráfico en el cuadro, procedente del claustro de Oña, conservado en el Museo de Burgos, del Milagro de San Iñigo (Fig. 1), que tiene como fondo el altar mayor del monasterio, del que sólo se ve la mitad. Era de batea con el centro esculpido con treinta tablas a cada lado, formado por cinco cuerpos y el banco de menor altura, divididos en cinco calles y rodeado por un guardapolvos de 6 tablas más pequeñas pintadas ²⁴.

Por todas estas noticias sabemos que el antiguo retablo mayor de Oña, dedicado a la vida de Cristo se hizo en dos etapas. La primera entre 1463 y 1470 y la segunda entre 1479 y 1495, sin que podamos concretar la fecha. La primera se hizo a destajo, interviniendo en ella Juan Sánchez, el dorador Juan Mayorga y probablemente el pintor Diego del Corral. En la segunda alcanzó su forma definitiva, añadiendo más tablas para completar el hueco, que se colocarían a los lados o, lo que es más seguro, intercaladas para estar más de acuerdo con el relato evangélico. A esta época deben pertenecer los restos de tablas de ángeles con los signos de la pasión, que se conservan en el altar de la Inmaculada y que serían un tema adecuado para los laterales de un altar dedicado a la Pasión de Cristo ²⁵.

Debido a la dispersión de las tablas cuando se desmontó en 1756, la identificación de sus restos con obras conservadas es difícil; sin embargo podemos tener bastante seguridad al considerar como pertenecientes a éste unas tablas de Oña que se trasladaron, al parecer, a la ermita de San Vitores, dependiente del Monasterio, en las inmediaciones de Oña y que ahora se conservan en la sacristía de la iglesia del convento, convertida en parroquia. Por su tema, la vida de Cristo - Resurrección de Lázaro (Fig. 2) Camino del Calvario (Fig. 3), Crucifixión (Fig. 4), Ascensión, Moisés (Fig. 5) y la Misa de San



Fig. 3. Juan Sánchez. Camino del Calvario (Monasterio de Oña). - Fig. 4. Idem. Crucifixión. - Fig. 5. Idem. Moises. - Fig. 6. Idem. Misa de San Gregorio.

Gregorio (Fig. 6) - por su formato alargado y su considerable tamaño, así como su profusión de oro y la época de ejecución, que no debe ser posterior a 1470, podríamos considerar como pertenecientes al antiguo retablo mayor del monasterio de Oña en su primera etapa, estas tablas, obra de un maestro al que Post ²⁶ llama "el maestro de las figuras anchas". A éstas hay que añadir un entierro y una deposición, de formato diferente, conservadas en la parte superior del altar del las ánimas del trascoro de la iglesia de Santa María del Campo, que, según noticias del archivo parroquial, pueden provenir de Oña ²⁷ y que son obra del mismo autor.

A partir de estos datos y sólo como hipótesis que intentaremos desarrollar en trabajos posteriores, podemos pensar en la identificación del maestro de las Figuras Anchas con uno de los pintores que intervinieron en Oña entre 1463 y 1466. Como del único artista que está probada su participación en el retablo por un contrato es de Juan Sánchez, el cual debía gozar de consideración en Burgos, al hacer, como hemos visto un retablo para el obispo Alonso de Cartagena, podemos establecer una identificación provisional entre ambos; no obstante seguiremos profundizando más en estos problemas, intentando localizar otros restos inequívocos para conseguir una atribución indudable.

NOTAS

1. Yepes, "Crónica de la orden de San Benito". T. V, 1615, pág. 319 y sigs. Herrera Oria, "Un retablo del monasterio de Oña". 'B. Soc. Esp. Exc.' 1916, pág. 52. Narciso Sentenach. "La Bureba". 'B. Soc. Esp. Exc'. 1925. pág. 37.
2. Herrera Oria, Art. Cit. 1916. pág. 52 y "Oña y su real monasterio" pág. 37-39.
3. Ibidem.
4. Herrera Oria, "La reforma religiosa del monasterio de Oña". 'Rev. de Archivos Bib. Mus'. 1925. pág. 60.
5. Ibidem. págs. 46-66.
6. Art. cit. 'B. Soc. Esp. Exc.' 1916 pág. 52.
7. A. H. N. Clero Oña. Legajo 1191. Reg. de actas de 1463-68. sin fol.
8. Ibidem.
9. Ibidem.
10. A. H. N. Clero Oña. Ibidem y Pergaminos. Carpeta 331, nº 2.
11. A. H. N. Clero Oña. Leg. 1191. Ibidem.
12. Ibidem.
13. Ibidem.
14. A. H. N. Clero Oña. Leg. 1191. Reg. de Actas de 1463-68. sin fol.
15. Ibidem.

16. Archivo Parroquial de San Esteban de Burgos. Papeles del Siglo XV .
17. A. H. N. Clero Oña. Leg. 1191. Reg. de Actas sin Fol:
18. Arch. Munic.de Burgos. Papeles de San Juan. López Mata, "La capilla de la Visitación". 'B.I.F. González', 1947, pág. 635. y "La catedral de Burgos". pág. 181.
19. Ibidem.
20. Arc. H. N. Clero. Legajo 1297. Cuentas del monasterio de Oña:
21. (Noticias de Arq. 1829. T.I,pág.121) Llaguno dice: "En 1470 se empieza la iglesia de Oña" (debe referirse a la capilla mayor).
22. Barreda. obra cit. pág.179 publicada por Herrera Oria, "Oña y su real Monasterio" ,pág.44-5.
23. Herrera Oria. Art. Cit. 1916. pág. 63.
24. Sentenach, art. cit. 1925, pág.39.
25. Herrera Oria, art cit. 1916, págs 52-5.
26. Post,"A History of Spanish Painting". t. V. pág. 332, fig. 108.
27. Primitivo Arroyo. "Santa M^a del Campo" Pág. 30 y Post, Ibidem T. IV págs 284-5.

TABLEAUX ESPAGNOLS ET UN CHEF D'OEUVRE PORTUGAIS MECONNUS DU XV^e SIECLE

CHARLES STERLING. CONSERVATEUR HONORAIRE DU LOUVRE. PARIS.

PROFESSOR EMERITUS. INSTITUTE OF FINE ARTS. NEW YORK UNIVERSITY

L'objet de cette communication est d'attirer l'attention sur plusieurs tableaux de grand mérite artistique dont l'étude de la peinture espagnole et portugaise du XV^e siècle a été privée. A l'exception d'un seul, ils sont déjà connus et reproduits. Mais certains n'ont pas été rendus à leurs auteurs véritables qui comptent parmi les chefs de file en Castille et à Valence. D'autres ont été attribués à tort par les critiques, moi-même compris, à l'école française. J'espère présenter ici des preuves des corrections qui s'imposent. Je ne pourrai le faire que brièvement et avec une regrettable pénurie d'illustrations, dont aucune en couleurs, car telles sont, hélas, les servitudes de vastes publications comme la présente. Par contre, la qualité des images dont je dispose ne laisse rien à désirer: elles reproduisent tous les tableaux soigneusement nettoyés, condition essentielle d'une analyse précise et vérifiable.

Cinq peintures seront étudiées: un "Saint Georges", oeuvre de Jorge el Inglés; une "Pietà" de l'école de Valence; une "Vierge à l'Enfant" de Rodrigo de Osona el Viejo; un portrait féminin dit "La Dame aux pensées" et le célèbre "Homme au Verre de Vin" les deux au Louvre.

JORGE EL INGLES, SAINT GEORGES. ANC. COLL. SPENCER A. SAMUELS. NEW YORK

Ce grand tableau peint sur bois de mélèze (168,9 cm x 55 cm) (Fig. 1) provient de la collection Charles Stein vendue à Paris le 10-14 mai 1886 sous le n° 264 du catalogue qui le décrivait comme représentant Saint Michel et comme dû à Hans Baldung Grien. Il fit ensuite partie de l'importante collection parisienne Martin Le Roy. Son grand catalogue raisonné, où les peintures étaient étudiées par Paul Leprieur, corrigeait ces deux erreurs, dont la seconde frisait l'absurdité¹. Leprieur et Bertaux reconnurent Saint Georges et la main d'un peintre espagnol, probablement castillan. Tout en hésitant ("if indeed this picture is Spanish at all"), Chandler Post attribuait ce tableau d'abord (1933) à un anonyme de la région de Palencia qu'il baptisa Le Maître de Saint Nicolas², puis (1938) au Maître de San Ildefonso³. Plus récemment, en 1958, Juan

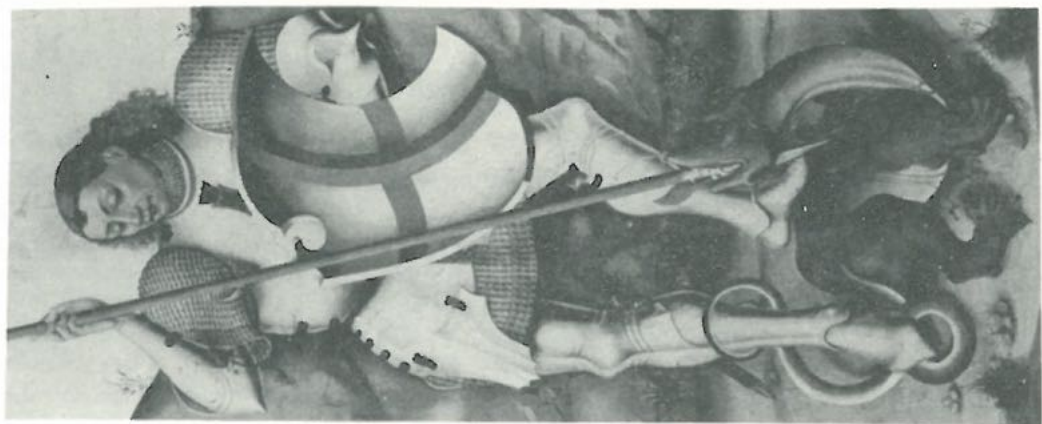


Fig.1. Jorge el Inglés. Saint Georges. Anc. coll. Spencer A. Samuels, New York. - Fig.2. Jorge el Inglés. Détail du Retable de Saint Jérôme, de la Mejorada d'Olmado.

Antonio Gaya Nuño, dans son utile répertoire *Pintura Española fuera de España*, (n° 74) suivait Post. Enfin, le catalogue de l'exposition "Sixty-six paintings in search of their authors", organisée au Finch College, à New-York, en 1969, décrivait modestement le Saint Georges comme une oeuvre anonyme espagnole du XVe siècle, appartenant à Spencer A. Samuels.

Cependant le récent nettoyage ajouta à la puissante simplicité et à l'autorité de la composition, qui déjà signalaient un maître, l'éclat acide d'un coloris très clair et froid et les finesses d'un modelé fondu. Vêtu, comme le veut la Légende Dorée, d'une armure d'acier blanc, le bouclier barré de la croix rouge, terrassant un dragon vert émeraude, le Saint se détache d'une colline d'un vert plus tendre, d'un sol jaunâtre et des rocs brunâtres. Un coin de paysage brusquement reculé, très lointain, apparaît à l'horizon, à droite; ce sont des terrains striés de lignes de champs fines comme des cheveux. Le ciel est limpide, à peine teinté de rose et parcouru de nuages aux enroulements passagers. Toutes ces nuances sont perceptibles, jusqu'à la moindre fissure de la pierre et le moindre brin d'herbe, car l'état de conservation se révèle impeccable.

Cette délicatesse aérienne évoque la profondeur, mais elle sert aussi à rendre plus intense la présence toute proche de nous de la figure. La composition est décidément, abstraitement décorative. Le saint couvert d'acier aux contours pointus se dresse tel un superbe crabe héraldique. Cet esprit d'implacable découpe sur un fond de valeur contrastée, qui aplanit une forme en développant sa silhouette, est exactement le même dans l'oeuvre capitale, la seule documentée de Jorge el Inglés, le "Retable du marquis de Santillana", exécuté peu après 1455 (collection du Duc Del Infantado): on n'a qu'à regarder la silhouette foncée et anguleuse de l'écuyer porte-glaive agenouillé derrière son seigneur, inscrite sur le fond clair de la pierre (Fig.5). Quant au visage de Saint Georges, sa mâchoire carrée, ses pommettes saillantes, sa large bouche aux commissures de lèvres comme gravées dans la joue, ses lourdes paupières baissées, se reconnaissent dans mainte figure d'une autre oeuvre certaine d'Inglès, "Le Retable de Saint Jérôme", provenant du couvent de la Mejorada à Olmedo, aujourd'hui au Musée de Valladolid (Fig.2). On y retrouve également le paysage lointain aux champs cloisonnés par des haies filiformes. Une gravité triste et déterminée émane de cette famille humaine immédiatement reconnaissable, de ces visages labourés, aux traits incisés, aux chairs légèrement luisantes.

Le grand panneau de Saint Georges formait très probablement le centre d'un retable aujourd'hui dispersé. Était-il, comme le Saint Jérôme de la Mejorada, flanqué de scènes de la vie du saint et montrait-il, également au centre de la prédelle, le "Christ au tombeau accompagné de la Vierge et de Saint Jean"? On ne saurait l'affirmer. Mais il n'est pas indifférent d'observer qu'il existe un tel "Christ", encore inédit, si proche de celui de la Mejorada (Fig.3) que José Gudiol et moi-même, nous l'avons, indépendamment l'un de l'autre, identifié comme une oeuvre certaine de Jorge el Inglés (Fig.4) ⁴.

Ce peintre est le chef de file de l'école de Castille, il y inaugura le réalisme moderne, en rendant désuets les centres locaux de la peinture de style international. Nous constatons aisément son influence sur le Maître d'Avila (Garcia del Barco ?) et sur Fernando Gallego (dont les couleurs du paysage sont exactement celles de notre Saint Georges), pour ne mentionner que ses successeurs castillans principaux. L'oeuvre d'Inglès est



Fig.3. Jorge el Inglés. Le Christ au Tombeau. Détail de la Predelle du Retable de Saint Jérôme.-
 Fig.4. Jorge el Inglés. Le Christ au Tombeau. Coll. Wildenstein, New York.

encore à reconstituer; plus d'un tableau lui doivent être rendus, telle la "Danse de Salomé" autrefois à Vienne⁵; d'autres élargissent notre connaissance de son art, même si elles ne paraissent sortir que de son atelier et non de sa main propre, telle la "Crucifixion" de la collection Gómez Moreno (dont les arbres en légers plumeaux sont identiques à ceux du Saint Georges)⁶. Mais nous ignorons tout de ses origines. Son surnom -Georges l'Anglais- peut aussi bien indiquer le pays de sa naissance que la nationalité de son père établi en Espagne. En aucun cas, il ne saurait désigner un Flamand, comme on l'a suggéré, en s'autorisant de la culture picturale d'Inglès laquelle est incontestablement flamande et déterminée par l'art de Robert Campin. C'est la leçon de ce grand novateur et vulgarisateur du vocabulaire essentiel du naturalisme flamand en Europe, qui a formé Inglès. De Campin lui vient le relief agressif des formes aux contours puissamment gravés; de lui, la contradictoire préoccupation de construire la profondeur mais en maintenant les formes dans le plan de la surface peinte; de lui, la lumière crue qui produit des ombres portées nettes et brèves. C'est lui qui inspira à Inglès les intérieurs où la pierre nue alterne avec des fenêtres ouvertes sur le paysage; les terrains finement striés et étagés vers un horizon élevé, tels qu'on les voit non seulement chez le maître lui-même mais chez son élève, Jacques Daret. D'autres éléments du répertoire campinien sont familiers à Inglès: les natures mortes dans les niches ("Saint Jérôme", la "Danse de Salomé"); les plis durement cassés, quasi-métalliques. Mais le jeune étranger fut sensible à d'autres nouveautés flamandes; il appréciait également le système de plis moins compact, aux tuyautages plus rectilignes et allongés, de Roger van der Weyden. Les circonstances qui firent naître "Le Retable du marquis de Santillana" sont curieusement parallèles à celles qui susciterent "Le Retable du Jugement Dernier" de Roger, à Beaune: l'un et l'autre furent destinés à l'autel de l'hôpital fondé par le donateur. Il n'est pas exclu que l'idée du chancelier Rolin, réalisée entre 1445 et 1450 environ, ait été suggérée au marquis de Santillana, peu avant 1455, par Inglès retour des Pays-Bas⁷.

Inglès connaissait d'autres compositions flamandes que celles que pouvaient lui proposer les ateliers de Tournai et de Bruxelles. Le marquis et la marquise de Santillana s'agenouillaient dans des intérieurs qui avouent la sévère nudité de leur structure et qui s'ouvrent sur des paysages; sur le mur, un grand parchemin se décolle en s'enroulant vers nous, il porte le texte d'une des stances vouées aux Joies de la Vierge composées par le grand seigneur poète (Fig. 5). Nous retrouvons la même disposition chez Petrus Christus, sur ses volets conservés à la National Gallery de Washington; et n'y manquent pas les parois nues, les baies donnant sur des collines et des arbres, les écus d'armes saillants et une estampe avec une inscription légèrement décollée (Fig. 6). Il y a donc tout lieu de penser que la culture flamande d'Inglès, si complète (il peignait à l'huile, et fort bien), se constitua non pas en Castille, devant quelques tableaux ou miniatures importés, mais aux Pays-Bas mêmes. Maître en 1455 et employé par un amateur d'art considérable, il devait avoir, à cette date, à son crédit, des œuvres qui n'étaient pas celles d'un débutant. L'époque de sa formation se situe donc, probablement, vers 1445-1450. La chronologie des quelques œuvres connues d'Inglès ne saurait être, pour le moment, sérieusement proposée. Il y a quelque chance pour que le "Retable de Saint Jérôme", le "Retable de Villasandino" et la "Danse de Salomé" soient postérieures au "Retable de Santillana"; des éléments du costume le suggèrent. Si cela est vrai, une composition en profondeur, plus riche et plus ambitieuse, aurait succédé à la composition relativement simple et plane de ce dernier retable. Et notre Saint Georges serait d'une date ancienne; proche de 1455, peut-être même antérieure, ce que le type de l'armure ne contredit pas⁸.



Fig. 5. Jorge el Inglés. Le Marquis et la Marquise de Santillana. Détails. Vers 1455. Coll. du duc de l'Infantado.

La comparaison avec les volets de Christus, si frappante soit-elle, doit être aussitôt limitée et précisée. Il est peu probable que les volets de Washington (qui proviennent de Gênes) aient pu servir de modèle à Inglès: ils sont nettement postérieurs aux années 1445-1450, l'époque où il a du séjourner aux Pays-Bas. Ces volets n'interviennent ici qu'à titre d'exemple d'un type de composition flamande dont Inglès s'inspira. Ce peintre n'a rien de commun avec l'art eyckien simplifié, le clair-obscur délicat, caressant et arrondissant des formes géométrisées, que Christus élabore de façon si personnelle. En révélant les sources ou, plutôt, les points d'appui d'Inglès, la confrontation met en évidence la distance qui sépare un peintre espagnol d'un peintre flamand. Entre Campin et Inglès la différence n'est pas moindre qu'entre Jan van Eyck et Dalmau, dont nous savons qu'il étudia aux Pays-Bas. Le peintre de Castille et le peintre de Valence trahissent la même inaptitude à assimiler et la même répugnance à suivre l'art complexe et sophistiqué de leurs modèles flamands. L'organique intégration de la figure à son entourage - intérieur ou paysage - par une lumière nuancée, omniprésente, leur est inaccessible. Car, ayant admiré chez les Flamands l'attitude moderne fondamentale - l'observation et l'exaltation de la vie qui entoure l'artiste - ils se hâtent de s'adresser à la réalité espagnole pour la rendre avec une énergie expressive, une vigueur décorative, un penchant irrésistible quasi-arabe vers les rythmes graphiques abstraits, qui ne sont qu'espagnols. Ils obéissent à une esthétique qui contredit ou presque l'esthétique flamande.

Il est grand temps de supprimer cette catégorie stylistique et historique si stérile, si agaçante, de "l'art hispano-flamand". Cette étiquette ne signifie rien d'autre que l'influence flamande en Espagne. Mais l'influence flamande fut au XVe siècle déterminante pour toute l'Europe au Nord des Alpes, au moment où elle aspirait à se libérer des charmes insidieux et durables du gothique international. A ce compte là, la moitié de la peinture allemande et autrichienne est à qualifier de germano-flamande; la belle école colonaise la première. Ce qui importe c'est de préciser les réactions de différentes civilisations, de différentes sensibilités nationales face au stimulant flamand. A regarder de près, on ne trouve que très peu de peintres travaillant en Espagne au sujet desquels on peut vraiment hésiter s'ils étaient des Espagnols ayant appris le langage flamand ou des Flamands faisant des concessions au goût de leurs clients espagnols. Pour ne prendre qu'un exemple, le peintre dit de Sopetrán était peut-être un modeste disciple flamand de Roger van der Weyden, ne manquant d'ailleurs pas d'une dignité qui devait plaire à son client. Mais on ne saurait prendre une oeuvre de Jorge el Inglès pour la création d'un peintre né aux Pays-Bas, rompu dès l'apprentissage au dessin précis et au modelé fondu, refusant toute déformation expressive, selon l'art pratiqué dans les ateliers de Tournai, de Bruxelles et de Bruges, au milieu du XVe siècle. Quelles que fussent les attaches de Jorge avec l'Angleterre, il est parti sans doute d'Espagne pour apprendre à peindre aux Pays-Bas. Car il en est rentré réaliste moderne à la page mais peintre espagnol à part entière.

PEINTRE DE VALENCE (GEORGES ALIMBROT?). PIETA. COLL. PARTICULIERE A MILAN

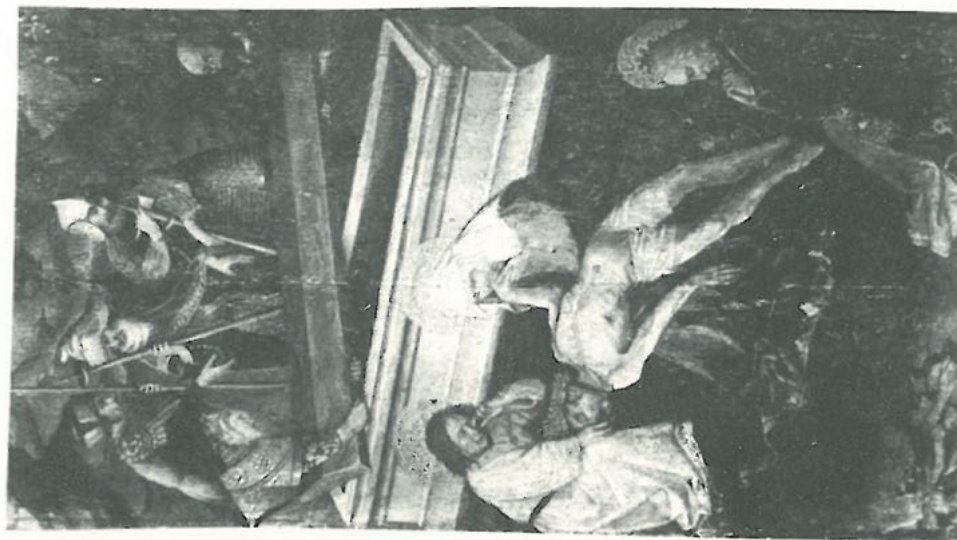
En 1969, Liana Castelfranchi Vegas a eu le grand mérite de publier (en couleurs) cette peinture tout à fait remarquable (Fig. 7) ⁹. La plus ancienne provenance connue du tableau est celle de la collection Serristori où il entra en 1918. En 1966, lorsqu'il était



Fig. 6. Petrus Christus. Deux volants de robe. National Gallery, Washington (Kress Collection)



Fig.7. Peintre de Valence (Georges Alimbrot ?). Pietà. Coll. particulière, Milan. - Fig.8. Luis Alimbrot. Détail de la Pietà du volet droit du Triptyque du Prado.



sur le marché d'art florentin, il fut endommagé lors du désastreux débordement de l'Arno. Outre un certain affaiblissement général de la surface, la seule lacune vraiment sérieuse s'étend maintenant sur la jambe droite du Christ et les robes de la Vierge et de la Madeleine; on l'aperçoit aisément sur notre reproduction. Mais la lecture du style et l'appréciation des détails ne furent pas affectées. On distingue jusqu'aux larmes sur les visages féminins et jusqu'aux fenêtres de la lointaine Jérusalem.

De grandeur moyenne et presque carré (78 cm sur 71 cm), le tableau, aux dires du restaurateur chargé de la récente mise en état, était à l'origine exécuté sur parchemin. On s'en est étonné jusqu'à croire cette technique invraisemblable dans une peinture de telles dimensions. Mais la peinture médiévale n'a pas cessé de nous surprendre. Le fameux "Retable de Tiefenbronn", beaucoup plus grand, a été peint par Lucas Moser, en 1432, également sur des feuilles de parchemin juxtaposées et marouflées sur bois.

Liana Castelfranchi Vegas a très finement analysé sa découverte. Elle a souligné les traits iconographiques quelque peu singuliers: la couronne d'épines et les trois clous ostentatoirement placés sur l'avant plan, à gauche et à droite; le double lien de tendresse entre la Mère et son Fils mort, elle tenant sa main, lui, cadavre rigide, enlaçant le dos de la Vierge. L'historienne déchiffre le style en y constatant, avec raison, un amalgame de solide culture flamande du milieu du XVe siècle avec une stylisation des formes qui intensifie leur pouvoir expressif et qui est d'esprit méridional. Cela l'a fait penser un peu à la Provence mais plus nettement au milieu napolitain nourri d'influences mixtes espagnoles et flamandes. Elle conclut à un peintre flamand travaillant dans un centre méditerranéen. On verra que cette orientation est "grosso modo" exacte. Mais on peut la préciser. Car il existait, aux alentours de 1450, un troisième centre méditerranéen au moins égalant la Provence et rivalisant avec Naples sur le plan du rayonnement historique et international. C'était Valence, où, je me propose de le montrer, la "Pietà" sortit des mains d'un peintre de cette ville fort versé dans la manière flamande.

Le Prado conserve un des témoignages les plus fascinants et les plus anciens de l'influence de Jan van Eyck, et notamment, de ses oeuvres antérieures à 1432, telles que les enluminures des "Heures de Turin" et le scintillant "Diptyque" autrefois à l'Ermitage, aujourd'hui au Metropolitan Museum of New-York¹⁰. C'est le "Triptyque" attribué avec la plus grande vraisemblance à Lodewijk Allynbrood, appelé à Valence Luis Alimbrot (ou, peut-être, comme le lit J. Duverger, Alincbrot). Ce peintre originaire de Bruges ("natural de Brujas") est cité dans cette ville de 1432 à 1436 - 37, puis, à Valence, de 1439 à 1460-1463, années entre lesquelles il mourut. Son Triptyque juxtapose des scènes de l'Enfance à celles de la Passion¹¹. Il a été certainement exécuté à Valence. Il provient du Convento de la Encarnación de cette ville et les armoiries sur le cadre original, malheureusement mal conservées, ont pu être liées, par Xavier de Salas, à la branche valençaise de la puissante famille Ruiz de Corella. Sa date ne doit pas être de beaucoup postérieure à l'arrivée de Luis Alimbrot à Valence qui se situe entre 1437 et 1439. Car le style du tableau est purement flamand, proche des miniatures eyckiennes; son seul trait espagnol ce sont les nimbes dorés, transparents, comme il convient à un artiste soucieux de ne pas gêner l'illusion naturaliste, mais ornés pour répondre au goût local de la clientèle espagnole. C'est dans la "Pietà" de son volet droit que nous reconnaissons les racines de celle qui est maintenant à Milan (Fig.8).



Fig. 9. Peintre de Valence. Détail de la Crucifixion de la coll. Bauzá. - Fig. 10. Peintre de Valence (Georges Alimbrot ?). Pietà. Détail de la Fig. 7. - Fig. 11. Juan Rexach. Détail du Christ aux outrages. Coll. Johnson, Philadelphie.

La similarité de la composition, des détails et de l'esprit dramatique est patente. Dans les deux peintures la Vierge tient sur ses genoux le cadavre du Christ rigide, violemment arqué, au visage crispé, dont les traits et le raccourci sont analogues; elle embrasse la main de son Fils et ce geste unit tendrement les deux figures; à gauche, Saint Jean soutient la tête du Christ, à droite, la Madeleine, vue de profil, s'accroupit, les mains jointes. Derrière, mais tout près, Joseph d'Arimathie, à la barbe blanche et coiffé d'un chaperon, et Nicodème, à la barbe foncée, et nu-tête, soulèvent ensemble le couvercle du sarcophage. Le fond du paysage, dans les deux tableaux (Fig. 7 et 8), monte vers un horizon très haut sur lequel se profilent des flèches gothiques voisinant avec de minces tours cylindriques parfois couronnées de petites coupoles et avec des maisons à pignons flamands. Devant la cité de Jérusalem se dressent le tertre conique du Golgotha et une immense Croix vide. Les nimbes dorés sont tout à fait analogues (Fig. 7 et 10). Celui du Christ n'est qu'un jaillissement de rayons; ceux des autres figures combinent parfois les rayons avec une bande extérieure très ornée dans le goût valençois; les galons dorés de même goût, ornant les robes de la Vierge, de Saint Jean et de la Madeleine, ne manquent pas au Prado et à Milan. Comme ne manquent pas les oiseaux eyckiens dans le ciel.

L'auteur de notre "Pietà" connaissait de toute évidence celle de Luis Alimbrot. On peut aller jusqu'à affirmer qu'il l'a exécutée à Valence. Car c'est là qu'on retrouve, dans la "Crucifixion" de la collection Bauzá, (Fig. 9) proche de Luis Alimbrot, mais que je ne crois pas de lui¹², le singulier paysage avec un château qui surgit, comme inondé, des eaux tranquilles où voguent des bateaux (Fig. 11). Ce paysage eut un antécédent, en 1445, dans le "Retable des Conseillers" de Dalmau où il surmonte Saint André; on ne doutera pas que cette oeuvre, bien que destinée pour Barcelone, ne fût connue à Valence, la patrie du peintre. Et c'est encore à Valence qu'on retrouve des types de personnages qui diffèrent des types flamands de la Pietà du Prado. Chez Juan Rexach, le type juif, si particulier, de Joseph d'Arimathie (Fig. 11). Chez Bermejo, les visages ronds de Saint Jean et de Nicodème, celui-ci descendant, en dernière analyse, du prophète que Van Eyck plaça tout en haut de la foule à gauche, dans "l'Adoration de l'Agneau Mystique".

Les éléments flamands de la "Pietà" (Fig. 7) sont eyckiens et rogériens, et leur mélange est subtil. Les visages bouleversés ne viennent pas de Roger, mais de Jan van Eyck, de ses oeuvres antérieures à 1432, que nous connaissons par les "Heures de Turin" (originaux dits de la main G et copies par le Maître H) et par les tableaux autographes, le "Dip-tique" de New-York, le "Calvaire" de Berlin. C'est la Vierge de cette dernière peinture (Fig. 17) et non une pleureuse de Roger qui inspira les visages crispés jusqu'à la grimace de la "Pietà"; jamais Roger ne poussa l'émotion jusqu'à distordre les traits, jusqu'à menacer la dignité d'un visage de femme. La symétrie de la composition tient davantage de celle des deux "Lamentations" de Petrus Christus, à New-York et à Bruxelles, que des "Pietà" de Roger. Mais le climat pathétique qui soude intimement autour du cadavre, dans un deuil familial, le groupe des proches de Jésus, a été propagée par Roger. Et le motif de la Madeleine agenouillée, les mains jointes, placée à droite, s'inspire, en fin de compte, d'un type rogérien. On connaît maintes compositions d'école où l'inoubliable Madeleine de la "Descente de Croix" de Madrid, dépourvue de sa grandiose torsion quasi-michelangelesque, s'accroupit et se contourne. On la rencontre dans les versions datables de 1450 à 1465 environ - depuis la "Lamentation" bruxelloise de Christus jusqu'à celle de l'évêque Pierre de Ranchicourt, par un satellite de Roger (peut-être Memling), au Mauritshuys de la Haie, dont la provenance de Middelburg près de Bruges est probable.



Fig. 12. Rodrigo de Osona el Viejo. Vierge à l'Enfant. Anc. coll. Lewisohn, New York. - Fig. 13. Rodrigo de Osona et son fils. Détail de la Vierge à l'Enfant et aux anges, Ibiza.

Notons donc que ce motif de la Madeleine accroupie, les mains serrées, est connu à Bruges, et la "Lamentation" de Christus est, d'ailleurs, très influencée par l'art rogerien.

L'auteur de la "Pietà" de Milan en a donné une version libre, très personnelle, il a peint une femme du peuple qui a déjà abandonné ses atours d'ancienne courtisane toujours respectés par les Flamands. Mais quand a-t-il peint ce tableau ? Liana Castelfranchi Vegas suggère les années 1450-1455, sans spécifier ses raisons qui se fondent probablement sur une évaluation stylistique par rapport au milieu napolitain. Mais les tons rompus, qui l'ont frappée, à juste titre, dans les robes de la Pietà, n'apparaissent dans la peinture flamande que vers 1460. Ce tableau semble se situer vers 1460-1465 au plus tôt. Cette datation correspond à une hypothèse au sujet de l'identité de l'auteur de la "Pietà" que je me décide à risquer. Deux conditions essentielles d'une pareille tentative sont indispensables: il faut que les documents à Valence mentionnent un peintre qui devait bien connaître l'oeuvre de Luis Alimbrot et qui, en même temps, devait être profondément familiarisé avec l'art flamand du milieu du siècle. Ce peintre existe. C'est Georges (Jordi) Alimbrot (Alincbrood), fils de Luis, qui, en 1460, fut admis comme maître à la guilde des peintres de Bruges. Si bien, qu'en 1463, rentré à Valence, il y est qualifié de "pictor flamench habitator Valencie". Depuis, il est fort apprécié dans cette ville, car, en 1476, le Chapitre de la Cathédrale le requiert comme expert dans un litige où sont engagés deux peintres italiens d'envergure, Paolo da San Leocadio et Francesco Pagano. En 1481, Georges Alimbrot est mentionné comme décédé.

Nous avons donc assez d'éléments pour échafauder sommairement la carrière de cet artiste. Son père lui apprend les rudiments de la peinture mais l'envoie faire son véritable apprentissage à Bruges, sa ville natale avec laquelle il a dû conserver des attaches et dont il considère les ateliers comme une école parfaite de la technique et de l'esthétique les plus modernes. Pris en considération le temps d'apprentissage nécessaire pour accéder à la maîtrise, le séjour de Georges à Bruges est à situer dans la décennie 1450-1460. A cette époque, Petrus Christus y fait, à nos yeux, figure de successeur de Jan van Eyck. Mais il ne se satisfaisait pas de cette influence et acceptait celle de Van der Weyden. Il n'était certes pas le seul maître de qualité à Bruges, avant l'arrivée de Memling vers 1465. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur la liste des peintres brugeois actifs dans cette période, établie par J. Duverger¹³: ils sont plus de vingt. Dans le traitement de la forme, la "Pietà" ne montre aucune trace de l'influence de Christus, la symétrie eyckienne pouvait être représentée à Bruges par d'autres artistes. Remarquons cependant au passage que dans la "Lamentation" bruxelloise de Christus, les trois clous sont placés à l'avant-plan. On peut très bien imaginer Georges Alimbrot, dont la jeunesse se passe d'abord dans l'atelier de son père à Valence, mais qui finit par devenir un maître brugeois, donnant, de retour à Valence, vers 1463 ou un peu plus tard, une version moderne de la Pietà que son père peignit vers 1440 dans le Triptyque du Prado. Ici, notons encore un détail qui peut être significatif: le 13 décembre 1463 Georges Alimbrot et sa mère Catherine vendent une maison, voisine de la maison de "Johannis Rexach pictoris" -celui-même chez qui nous avons retrouvé un type de visage singulier de la "Pietà".

Celle-ci n'est pas une peinture brugeoise mais une peinture espagnole. L'expression, de la douleur y est plus spontanée, marquée par un abandon plus véhément que ne fut l'élan pathétique mais toujours mesuré tant chez le jeune Van Eyck que chez Roger.



Fig. 14. Rodrigo de Osona el Viejo. Détail de la Crucifixion de Saint Nicolas, Valence. – Fig. 15. Jan van Eyck. Détail de la Crucifixion, volet du "Diptyque", Metropolitan Museum of Art, New York.

Son coloris dominé par des tons chauds, diffère du chatoiement lustré des Flamands. Il est déterminé par le goût d'une somptuosité sourde qui règne à Valence.

C'est tout ce qu'on peut raisonnablement avancer en faveur de Georges Alimbrot en tant que candidat à la paternité de la "Pietà". Mais un fait paraît acquis: l'école de Valence compte une peinture de plus parmi ses oeuvres majeures. La moins bien étudiée parmi celles de la péninsule, elle nous réserve plus d'une surprise.

RODRIGO DE OSONA EL VIEJO. VIERGE A L'ENFANT. ANC. COLL. LEWISOHN. NEW YORK

Avec ce tableau nous restons à Valence et au niveau le plus noble de sa peinture (Fig. 12). Peint sur bois tendre, il mesure 75 cm. de haut sur 40'6 de large. La Vierge apparaît dans une niche de pierre grise simulée, sur un fond noir. L'arcade de la niche est ornée d'ecoinçons sculptés de têtes de vieillards coiffées de chaperons; bien qu'ils fassent penser aux motifs grotesques fréquents dans la décoration des stalles, ces visages graves peuvent évoquer les prophètes. L'arcade repose sur des chapiteaux d'un or bruni. La Vierge est vêtue d'un manteau violet qui, sur son flanc droit, sous le flot de lumière, devient très clair, à peine mauve. Sa robe est d'un carmin sourd. Les tons des chairs sont brunâtres, les cheveux tournent au marron. Toute la gamme est très chaude, et le fond nocturne, impénétrable, contribue à lui assurer une rare distinction dans la sobriété. Au bloc compact du manteau, aux chairs uniment arrondies, aux plis presque rudes s'opposent des détails miniaturés, les minuscules graines du rosaire, le voile de la Vierge et la chemisette de l'Enfant, translucides comme du verre. Il y a beaucoup d'or bruni: outre les chapiteaux, les nimbes, les grands ornements et le galon du manteau, les broderies au col de la Vierge luisent avec une mate opulence. Mais c'est surtout la lumière qui est remarquable. Venant de gauche, avec une logique magistrale, elle produit un sfumato riche de reflets, elle est à la fois puissante et moelleuse. Cet éclairage d'esprit tout eyckien prête à cette Madone, si solide dans son autorité monumentale, une tendre et lyrique intimité.

J'ai eu connaissance de ce tableau à New York, à la fin de la guerre, grâce à Lionello Venturi qui l'attribuait au Maître de l'Annonciation d'Aix. Tout en comprenant l'analyse de style qui orienta ce fin connaisseur vers la Provence- vers une interprétation méridionale de la patente culture eyckienne- je ne pouvais pas le suivre. Je penchais pour l'Espagne, mais il m'a fallu de longues années avant de trouver un grand peintre- car il ne pouvait s'agir que d'un maître accompli et personnel- dont les oeuvres puissent offrir une parenté convaincante. Cet artiste me paraît être Rodrigo de Osona le Père.

Il en est de notre connaissance de ce peintre comme de beaucoup d'autres au XVe siècle, partout en Europe: nous avons quelques documents mais seulement une oeuvre certaine. C'est le "Retable de la Crucifixion", à la fois documenté et signé. Il date de 1476 et provient de Saint Nicolas de Valence. L'oeuvre est très belle, en dépit de sa partielle ruine et de son état qui réclame une restauration attentive. Très connue, elle a été souvent analysée et l'on y a décelé, avec raison, des éléments flamands curieusement juxtaposés à d'autres, nettement italiens, padouans. Si ces derniers ont été bien définis et expliqués de façon satisfaisante par la présence à Valence, à



Fig.16. Rodrigo de Osona el Viejo. Détail de la Crucifixion de Saint Nicolas, Valence.- Fig.17. Jan van Eyck. La Vierge et Saint Jean. Détail du Calvaire. Gemaeldegalerie, Berlin-Dahlem.

cette date, du peintre émilien Paolo de San Leocadio, l'influence flamande a été mal interprétée. On s'obstine à la faire dériver de Hugo Van der Goes (il serait déjà plus exact de parler de Juste de Gand, l'auteur probable du très beau "Triptyque de la Crucifixion" de la Cathédrale de Saint Bavon), en ne se basant d'ailleurs que sur un seul type, une tête de vieillard barbu vu de face (Fig. 14). Cette tête est chauve, avec une touffe de cheveux qui reste sur le front; et la longue barbe est fourchue. Or, pas un vieillard, prophète ou apôtre, de Hugo n'est représenté avec la touffe et la barbe bifurquée. En revanche, c'est pourvu d'une telle tête exactement qu'apparaît dans le "Retable de Gand" le prophète Jérémie (vêtu de rouge comme celui de "l'Annonciation d'Aix"), le premier à gauche dans la foule des adorateurs de l'Agneau. C'est une figure tellement célèbre que je me dispense de la reproduire, il est facile de vérifier qu'elle est le prototype du vieillard de la "Crucifixion" d'Osona. On pourrait seulement hésiter en admettant une dérivation eyckienne par l'intermédiaire de l'auteur gantois du "Triptyque de la Crucifixion", si l'oeuvre d'Osona ne révélait pas d'autres emprunts à Jan van Eyck, à ses oeuvres anciennes, antérieures à 1432. Le gros homme coiffé d'un bonnet et richement vêtu, le visage de l'homme à droite, la bouche ouverte et les dents apparentes (Fig. 14) viennent de la "Crucifixion" du "Diptyque" de New York (Fig. 15). D'ailleurs, tous les personnages de la "Crucifixion" de Valence qui grimacent en montrant les dents viennent de Jan van Eyck; y compris le type de Saint Jean (Fig. 16 et 17).

La culture flamande de Rodrigo le Père était donc eyckienne. C'est le premier des indices que nous pouvons avancer en faveur de son intime assimilation du climat artistique de Valence. Jan van Eyck, attaché à l'ambassade bourguignonne, séjourna dans cette ville en août et en septembre de 1427. Il y a lieu de croire qu'il apporta alors avec lui (peut-être pour l'offrir au jeune roi Alphonse d'Aragon ?) un petit tableau ou une miniature représentant une Crucifixion dramatique proche de celle qu'un enlumineur médiocre exploita au verso du folio 34 des "Heures de Turin" ¹⁴. On est amené à le penser à cause des dérivations valençaises qui pointent vers un tel prototype: la "Crucifixion Henschel", à New York (attribuée par la critique italienne, de façon incompréhensible, à Colantonio) et la Descente de Croix de l'ancienne collection Muntadas ¹⁵. Plus que partout ailleurs en Espagne, bien plus notamment qu'en Castille, c'est à Barcelone et à Valence que l'influence eyckienne s'implanta. Elle y pénétra en 1436, grâce à Dalmau retour des Pays-Bas; vers 1438-1439, avec l'installation à Valence de Luis Alimbrot arrivant de Bruges. N'oublions pas que le "Diptyque" de New York, si bien connu de Rodrigo de Osona, avait été acheté en Espagne par l'ambassadeur de Russie, Tatischev. Ce "Diptyque" qui, selon cet amateur, était un triptyque ¹⁶ a pu se trouver à Bruges encore en 1452, lorsqu'il a servi de modèle à Petrus Christus ¹⁷. Mais il a pu être importé en Espagne peu après, dans le courant du troisième quart du XV-ième siècle. En 1444, une oeuvre importante de Van Eyck, représentant "Saint Georges combattant le dragon" se trouvait à Valence où elle a été vendue à Alphonse d'Aragon. Les ateliers de la ville étaient donc constamment au courant de l'art de Jan et les oeuvres des peintres majeurs à Valence, Jacomart, Bermejo et Osona résonnent de ses échos.

Une peinture comme la "Vierge à l'Enfant", conservée avant la dernière guerre à l'église paroissiale de Penaguila, dans la province d'Alicante ¹⁸ était, par ses types, son costume, ses arbres et ses rochers, purement eyckienne. A en juger par ses nimbes, c'était l'oeuvre d'un excellent peintre valençois, peut-être même l'oeuvre d'un Flamand travaillant à Valence. En tout cas, la tête de sa Madone offrait un antécédent de celle que nous étudions.

Le problème des oeuvres certaines des Osona père et fils, ou de leur collaboration, est trop complexe pour en discuter ici. Mais il y a des tableaux dans lesquels l'avis unanime de la critique reconnaît l'art du père avec certitude, au moins sous forme d'une influence déterminante. Penchons-nous sur l'une de ces peintures. Confrontons à notre Madone (Fig. 12) un détail du grand "Retable de la Madone aux Anges Musiciens", à Ibiza (Fig. 13). Comparons les têtes et les mains. Malgré l'engrassissement de ce dernier tableau (qui ne permet pas d'en analyser l'éclairage et le modelé) le traitement du volume, rond mais légèrement géométrisé, la forme du nez et de la bouche, les doigts rectilignes et anguleusement pliés, et même les détails tels que les minces bandeaux qui retiennent les cheveux – tout cela est d'une similarité frappante. Il est difficile de ne pas reconnaître le même langage d'artiste. Mais le tableau d'Ibiza, comme d'ailleurs déjà, en 1476, la "Crucifixion" de Saint Nicolas, comporte des éléments de la Renaissance. Rien de semblable dans notre tableau, encore entièrement gothique. S'il est de Rodrigo de Osona le Père, il ne peut dater que d'une bonne dizaine d'années plus tôt. Or, les documents nous autorisent pleinement à l'admettre. Car, en 1464, Rodrigo, déjà maître et disposant d'un aide nommé Cristobal, travaille à un Retable pour l'Hôpital de Santa Maria de Valence. Nous avons, selon toute probabilité, dans notre "Madone", l'oeuvre la plus ancienne connue et d'une grande beauté, de Rodrigo de Osona el Viejo, à situer aux alentours de 1465.

Nous ignorons tout de l'origine, de la jeunesse et de la formation de ce peintre. Mais la Madone nous fournit des traits qui renforcent la présomption de sa formation à Valence, déjà suggérée par sa profonde culture eyckienne et par le précédent de la Madone de Penáguila. Les prophètes sculptés sur les écoinçons d'un arc se retrouvent sur le trône de Saint Augustin dans le "Retable Borja", à Jativa, sorti de l'atelier de Jacomart; et les doigts rectilignes et rigides se souviennent également de ceux de ce maître dont l'activité atteignait son apogée à Valence, dans la décennie 1450-1460, alors que Rodrigo était jeune.

Ainsi, à une date voisine de la "Pietà" milanaise, qui vient d'être étudiée, la Madone de Rodrigo et l'activité contemporaine de Juan Rexach évoquent une diversité insoupçonnée de l'école de Valence que bientôt enrichira encore le séjour du grand Bermejo.

PEINTRE ESPAGNOL (CATALAN?). LA DAME AUX PENSEES. MUSEE DU LOUVRE

C'est un tableau très connu (Fig. 18). Il a toujours été considéré comme français et j'ai partagé cette opinion il y a une quinzaine d'années encore¹⁹. Il est temps de justifier ce changement d'attribution qui ne peut laisser indifférente la critique espagnole.

Le panneau entra au Louvre, en 1846, sur la recommandation d'Ingres et de Chérubini. Le formidable dessinateur n'était pas insensible aux qualités graphiques et aux fines modulations du volume du peintre "primitif". La peinture fut acquise de la collection Raymond-Pelez, nom qui suggère quelque attache possible avec l'Espagne. La Dame, représentée sur un fond d'or semé de symboliques pensées, tient un phylactère avec une devise qui se lit: "de quoilque non vede yo my recorde" (bien que je ne vois pas, je me souviens). La devise complète et explicite le choix de la fleur: je ne cesse de penser à celui qui est absent.

Cette devise a été toujours considérée comme espagnole et l'on croyait, depuis 1904, à la suite de Bouchot, pouvoir la concilier avec l'attribution à l'école française en affirmant qu'à la cour de Louis XII (1498-1515) les dames adoptaient des devises espagnoles. Ce n'est cependant pas tout à fait exact malgré quelques mots qui peuvent le faire croire. Soucieux de préciser l'origine linguistique de l'inscription, je me suis mis en rapport, en 1964, grâce à l'obligeance de Xavier de Salas, avec le professeur Martin de Riquer, à Barcelone, puis, en 1967, avec le professeur Yakov Malkiel, de l'Université de Berkeley, l'éditeur de la publication bien connue *Romance Philology*. Les deux grands spécialistes étaient d'accord. Tout en estimant qu'on ne peut répondre de façon absolument précise à ma question, ils pensaient qu'il s'agit là d'une sorte de *lingua-franca* répandue au XVe et au début du XVIe siècle, parmi les personnes qui voyageaient beaucoup, gens de cour, marchands, artistes, et qui mêlaient assez arbitrairement plusieurs langues. Le professeur Malkiel citait l'exemple de Christophe Colomb qui, comme l'avait prouvé, il y a longtemps, Ramon Menéndez Pidal, parlait un jargon où se confondaient l'italien de Gênes, le portugais et l'espagnol. Retenons donc pour le moment que le mélange, dans notre devise, du français (quoilque), de l'espagnol (re-corde, yo, my écrit avec un y) et de l'italien (vede) était fréquent chez des gens qui séjournaient plus ou moins longtemps dans les différents pays de l'Occident latin²⁰.

Pour ce qui est de la date et du costume, nous foulons un terrain beaucoup plus solide. Nous sommes dans les toutes dernières années du XVe siècle, disons vers 1495-1500. La dame est vêtue à la mode flamande, qu'atteste, pour citer un exemple datable de 1501, le tableau des "Noces de Cana", au Louvre, peint par Gérard David²¹. Mais l'énorme bijou émaillé, orné de cabochons et suspendu à une chaîne épaisse, est nettement de goût espagnol²². Sa taille est tellement exagérée qu'elle suggère une mise en valeur délibérée de l'effigie de Saint Jean Baptiste qui domine le bijou. Ne serait-ce pas le Saint patronymique de la dame elle-même ou de l'homme à qui elle destinait le portrait ? Quant aux initiales E et S qui alternent sur le cadre avec des pensées, elles inspirent une confiance limitée depuis que l'examen de laboratoire a constaté que leur matière picturale diffère de celle du portrait. Le cadre semble ancien mais il a pu être ajouté un peu plus tard. La validité des indications que fournissent les initiales ne peut être estimée dans l'état actuel des connaissances.

En 1947, Post publia et reproduisit un tableau incontestablement espagnol dont le rapprochement avec la "Dame aux Pensées" m'obligea à éliminer cet attachant portrait du domaine de la peinture française²³. Mais cette parenté m'échappa pendant longtemps car, avouons-le, la plupart des images de l'ouvrage de Post, par ailleurs si méritoire, n'encouragent pas une investigation en profondeur. Elle éclata à mes yeux dès que j'ai pu examiner le tableau lui-même, dans la collection du regretté Jacques Bacri, à Paris²⁴. Ce "Saint Jean l'Evangéliste", sans doute un petit compartiment de prédelle (32 sur 24 cm. sans cadre) (Fig. 19), est très abondamment et très finement doré; non seulement les nimbes de l'apôtre et de l'aigle, non seulement le fond mais encore le manteau entier du saint sont couverts d'un or travaillé avec un luxe de guillochage et de poinçonnage qui fait penser au Levant plutôt qu'à la Castille, où Post situa le tableau en l'attribuant, d'ailleurs avec hésitation, à un peintre qu'il baptisa de Portillo Master.

Dès le premier coup d'oeil (Fig. 20 et 21), on est frappé par l'identité de la main qui, dans le portrait du Louvre et dans le Saint Jean tient le phylactère aux volutes élégantes, remarquablement analogues. Les deux mains sont pratiquement calquées l'une sur

l'autre, sans doute basées sur le même dessin d'atelier. De plus, elles tiennent de la même façon précieuse le bout effilé du rouleau, en le pinçant entre le pouce et l'index. Les analogies "morelliennes", vraiment bien comprises, au lieu d'être ridiculisées, comme cela arrive de nos jours, méritent toujours d'être évaluées dans leur rapport avec la vision globale d'un artiste conscient, lucidement ou obscurément, de la logique de sa manière. Si ce rapport est organique, s'il est consistant et intime, il se révélera non seulement dans la parenté des mains, des yeux ou des bouches, mais aussi dans les aspects fondamentaux du style. L'évocation du volume, la qualité de l'éclairage, la mise en page et l'expression ne sauront être brutales chez un peintre qui construit une narine comme une tendre coquille; Une identité de conception dans deux œuvres sera confirmée; quant à l'identité de l'exécution - la distinction entre l'original et la copie - elle dépendra toujours de notre appréciation de la sensibilité qui guide le pinceau. La sensibilité d'un dessin qui invente est absente dans celui qui répète.

C'est ainsi, qu'alertés par cette main nous ne manquons pas d'observer dans les têtes (Fig. 21 et 22) les ombres délicates posées aux mêmes endroits du visage, prêtant aux chairs très pâles une rondeur légèrement enflée; les yeux, un peu globuleux, la bouche aux lèvres charnues. C'est le type personnel à l'artiste car il transparait à la fois dans la figure du saint, imaginaire, et dans le portrait d'après nature, dont cependant tout le caractère individuel a été respecté. L'affinité ne se laisse pas moins saisir dans une démarche artistique décisive: tant la Dame que Saint Jean, bien qu'ils soient présentés de trois quarts, déploient sur le fond d'or leur silhouette comme si elle était rivée à la surface peinte, les deux épaules visibles avec, dans le portrait, un minimum de recul dans la profondeur, concession à l'illusion spatiale. Et les faiblesses de la structure anatomique de ces figures sont les mêmes. A première vue, l'attitude de Saint Jean et ses proportions paraissent plus maladroites que celles de la Dame. Mais, examinée attentivement, la tête du portrait est, comme celle du saint, un peu trop grande pour le corps, elle n'est pas moins engoncée; et le bras droit, trop court, se rattache au torse avec la même gaucherie, brusque et naïve, que le bras droit du saint.

Le portrait du Louvre est donc de l'auteur espagnol du petit Saint Jean. Mais où situer ce peintre avec quelque précision? Je ne vois d'affinité plus proche que la succession de Jaime Huguet, que son influence dans le délicat modelé des chairs pâles. Catalan plutôt que Valençois malgré sa riche dorure, son portrait s'apparente aux portraits français, ceux de Perréal en particulier. Et le souci du geste précieux paraît trahir un peintre familier de la cour.

Quant à l'identité de la "Dame", rien pour le moment ne permet de l'établir. Une piste cependant ne semble pas négligeable. La dame a des cheveux roux, son visage, comme son costume, est flamand plutôt qu'espagnol. Or, Marguerite d'Autriche épouse de l'Infant Juan des Asturies, arriva en Espagne accompagnée de plusieurs dames d'honneur flamandes²⁵. Elle y demeura même après la mort prématurée de son mari, retenue et choyée par la reine Isabelle. Son séjour espagnol dura du 3 avril 1497 à septembre 1499. Pendant ces deux ans et demi, l'une des dames de son entourage a pu languir dans l'absence de l'homme de ses pensées. Elle a pu s'adresser à un peintre espagnol pour lui commander son portrait, messager de sa fidélité. Le temps me manque pour suivre cette piste. Mais un historien espagnol, certainement plus compétent et mieux placé que moi, arriverait peut-être à découvrir à la cour de Marguerite, à Grenade, une Jeanne, amoureuse et nostalgique.

L'intérêt de la "Dame aux Pensées" s'avère beaucoup plus grand dans le domaine de la peinture espagnole qu'il ne serait dans celui de la peinture française: on compte aujourd'hui sur les doigts d'une main les portraits espagnols indépendants, conçus hors du contexte religieux. Il se peut que la dame du Louvre nous permette de saisir une conception espagnole de l'individu, au seuil de la Renaissance, radicalement différente de celle, nourrie des leçons d'Italie, que représente "l'Autoportrait" de Pedro Berruguete. Au volume rebondi et à l'énergie castillane, elle oppose des chairs à peine palpables et une épure décorative, qui seraient propres à la Catalogne encore toute gothique; à la libre et triomphale assertion de la personnalité, une image nuancée de l'individu qui, sous la tutelle de la religion, s'affirme avec une discrète obstination.

PEINTRE PORTUGAIS VERS 1455. L'HOMME AU VERRE DE VIN. MUSEE DU LOUVRE

Ce tableau célèbre (Fig. 23) et un autre fort beau "Portrait de Jeune Homme" portant la date de 1456, dans la collection princière de Liechtenstein, à Vaduz, ont été attribués au même artiste qu'on appela le Maître de 1456. Malgré la similitude évidente de la gamme brunâtre, de la mise en page frontale, de l'insistance sur les mains posées à l'avant-plan sur un parapet ou une table, il n'est pas sûr que ces deux tableaux soient du même peintre. Le jugement est aléatoire à cause d'une perte considérable de modèle qui rend le portrait de Vaduz moins énergique qu'il ne fut à l'origine. Mais, ce qui est absolument certain c'est qu'ils appartiennent à une même école de peinture et que leur date est voisine.

Pour ma part, je n'ai jamais accepté le Maître de 1456 comme un artiste français, contrairement à la majorité des critiques qui, encore récemment, faisaient des efforts pour le maintenir dans l'entourage de Fouquet, en s'autorisant d'une similitude très superficielle avec "l'Autoportrait" du maître français peint sur un médaillon en émail (au Louvre) ²⁶. D'abord, aucun des deux tableaux n'a été trouvé en France. L'un et l'autre ils proviennent du domaine des Habsburg; au XVI^e siècle, lors de l'union du Portugal et de l'Espagne, des oeuvres du premier de ce pays pouvaient aisément passer entre les mains des Habsburg ou des nobles de leur cour. "L'Homme au verre de vin" faisait, au XVI^e siècle, partie de la célèbre collection de l'archiduc Léopold-Guillaume, à Bruxelles. Le "Portrait de Jeune homme" daté de 1456 est depuis fort longtemps aux princes de Liechtenstein. Ce qui, cependant, importe bien plus c'est la conception même du portrait. Son réalisme appuyé et presque agressivement expressif me paraissait incompatible avec tout ce qu'on connaît en fait de portrait en France, au XV^e siècle. Si à un moment donné, j'ai été séduit par l'hypothèse de Paul Wescher qui rapprochait le Maître du roi René du Maître de 1456, c'est qu'elle nous conduisait vers la seule région française où nous puissions nous attendre à rencontrer le bois employé (noyer) et, à la rigueur, une telle intensité d'expression: le Midi ²⁷.

En fait, c'est d'un autre Midi qu'il s'agissait. Ayant été amené à examiner de près les superbes "Panneaux de Saint Vincent", à Lisbonne, j'ai acquis la conviction que "l'Homme au verre de vin" ne pouvait être que l'oeuvre d'un artiste portugais élevé dans la tradition eyckienne la plus directe, inaugurée au Portugal par le grand maître lui-même, lors de son séjour de plusieurs mois à Lisbonne, en 1429. La nature morte composée de morceaux de fromage, d'un couteau et d'un verre de vin rouge est, dans l'état

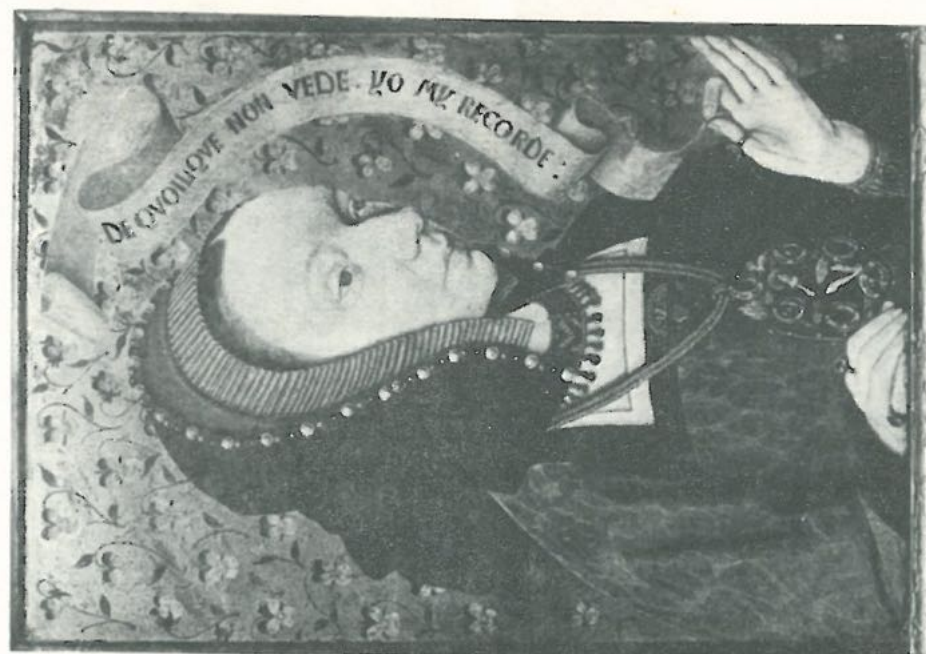


Fig. 18, Peintre espagnol (catalan?). La Dame aux Pensées. Vers 1495-1500, Musée du Louvre. - Fig. 19, Peintre espagnol (catalan ?). Saint Jean l'Evangéliste. Collection de Madame Jacques Bacri, Paris.



Fig. 20. La main de la Dame aux Fensées. Détail de la Fig. 18. - Fig. 21. La tête et la main de Saint Jean. Détail (inversé) de la Fig. 19.
Fig. 22. La tête de la Dame aux Fensées. Détail de la Fig. 18.



Fig.23. Peintre portugais vers 1455. L'Homme au verre de vin. Musée du Louvre.



Fig. 24 Tête de l'Homme au verre de vin. Détail (inversé) de la Fig. 23. - Fig. 25. Nuno Gonçalves. Tête d'homme. Détail d'un des Panneaux de Saint Vincent. Peu après 1471. Musée de Lisbonne.

actuel des connaissances, unique dans un portrait en Europe, au milieu du XVe siècle. Elle n'a pu être conçue que dans l'atmosphère qui engendra le célèbre "Saint Eloi" de Petrus Christus (1449), rempli d'objets. Comme dans les portraits peints par Jan van Eyck et comme dans le tableau de Christus, elle a, très vraisemblablement, la valeur d'un attribut évoquant la qualité sociale du modèle: l'homme, dans le portrait du Louvre, pouvait être un marchand de vin. Malgré la présence documentée, à Lisbonne, en 1452, d'un peintre flamand (Victor Visete flamengo), notre tableau n'est pas d'une exécution flamande. Sa technique est plus large, sa touche moins minutieuse, sa pâte plus mince.

L'idée d'une origine portugaise est loin d'être neuve. En 1910, Salomon Reinach donnait le tableau du Louvre à Nuno Gonçalves. Cette attribution orientait la recherche vers la bonne direction. Mais n'étant pas exacte, elle découragea la critique pour de trop longues années. Le problème a souffert, comme tant d'autres attributions, de ce malsi répandu et pourtant inadmissible à notre époque où la reproduction est facile et relativement fidèle: on affirme, on propose des comparaisons mais on ne les montre pas. On ne produit pas assez des preuves visuelles, alors qu'on n'oserait jamais escamoter des preuves documentaires.

Je saisis donc cette occasion pour enfin montrer la tête de "l'Homme au verre de vin" (Fig. 24) à côté d'une tête peinte par Gonçalves, dans un des "Panneaux de Saint Vincent" (Fig. 25). De toute évidence, il s'agit d'une même famille humaine, du même regard à la fois mélancolique et brûlant, sous une lourde paupière, de la même bouche triste et comme désabusée, à la lippe sensuelle et vulnérable. Une analogue analyse des chairs, d'inspiration toute eyckienne, enregistre avec acuité, implacablement, les rides du front et du cou, étire anguleusement l'hélix de l'oreille. Il semble difficile de disposer d'une comparaison qui prouve plus clairement qu'il ne s'agit pas du même peintre mais certainement d'une même école, d'une même tradition artistique agissant dans le cadre d'une même civilisation, d'une même conception des valeurs humaines qui importent à cette civilisation.

"L'Homme au verre de vin" date, à en juger par son costume, de 1450-1455 environ l'homme de Gonçalves a dû être peint peu après 1471²⁸. La distance qui les sépare ne se compte pas seulement en années, elle est celle qui distingue un peintre déterminé exclusivement par l'art eyckien d'un autre qui, ayant hérité de cette tradition, y ajouta la stylisation plus linéaire dont la source est rogérianne. N'oublions pas que le Portugal possédait, depuis 1450 environ, à Batalha, un important retable de Roger van der Weyden, avec les portraits de la famille ducale de Bourgogne, commandé sans doute par Isabelle de Portugal. Il a disparu mais nous le connaissons par une copie dessinée par A. D. de Sequeira, en 1808²⁹. Bien que l'activité de Gonçalves soit documentée depuis l'époque de "l'Homme au verre de vin", il serait imprudent de solliciter la conjoncture historique en supposant dans ce tableau une oeuvre de sa jeunesse. Imprudent et de mauvaise méthode historique, car les documents signalent d'autres artistes portugais qui devaient être considérables. Tel João Eanes (Anes), cité depuis 1454. On l'apprécia suffisamment pour le nommer peintre en titre de la ville de Lisbonne, office où il fut remplacé, en 1470, par Gonçalves. Il n'est pas impossible que "l'Homme au verre de vin" soit de lui et que Gonçalves ait succédé à son vieux maître dont l'art purement eyckien pouvait alors passer pour désuet³⁰.

Quoiqu'il en soit, l'auteur ou les auteurs de "l'Homme au verre de vin" et du "Portrait de Jeune Homme de 1456", prouvent ce à quoi tout historien devait s'attendre: à savoir que l'art magistral de Gonçalves ne pouvait surgir d'un néant artistique, que le Portugal possédait dès le milieu du siècle des peintres parmi les plus puissants, les plus captivants en Europe.

NOTES

1. Vol. V n° 16, pp. 57-60, pl. XIV.
2. Chandler R. Post, "A History of Spanish Painting", vol. IV, 1ère partie, pp. 196-198, fig. 54.
3. Idem, op. cit. vol VII, 2ème partie, p. 864.
4. Peint sur bois tendre (32,8 cm x 78,7 cm). Avant d'appartenir à la maison Wildenstein, à New York, où je l'ai vu il y a de nombreuses années, ce tableau apparut à Berlin, dans une vente chez Lepke (Gemeinde Alter Meister XV - XVIII Jht., 4 avril 1911, n° 72, reproduit). Il était alors attribué à l'école flamande du XVe siècle et encadré en triptyque ce qui détruisait sa composition.
5. Post, op. cit. vol. IV, 1ère partie, fig. 92.
6. J'avance cette opinion avec réserve, car ce tableau que José Gudiol donne à Inglès, je ne le connais que par la photographie et les faiblesses de quelques figures peuvent être dues à des restaurations.
7. Le "Retable de Beaune" fermé montre Nicolas Rolin et sa femme agenouillés devant des bancs sur lesquels sont posés des livres ouverts; ils sont en oraison devant des statues de saints simulées en grisaille; derrière eux sont tendus des draps d'honneur. Tous ces éléments se retrouvent dans le "Retable de Santillana" lequel, à l'origine, comportait une statue (réelle) de la Vierge, à laquelle s'adressait la prière du couple seigneurial.
8. Comparer les armures publiées par Paul Martin, "Arms and Armor from the 9-th to the 17-th century" Rutland-Tokio, 1968, Fig. 93 (1451?) et Fig. 98 (vers 1450).
9. Intorno a un "Compianto di Christo", 'Paragone', n° 229 (mars 1969), pp. 46-49, pl. face à la p. 48. Je remercie vivement Signora Castelfranchi Vegas de m'avoir fait connaître le tableau et communiqué sa photographie avant de le publier elle-même.
10. Ch. Sterling, "Observations on Petrus Christus", 'Art Bulletin', mars 1971, pp. 2-26, fig. 25, 26, 42.
11. On trouvera la reproduction du triptyque entier dans l'album de F.J. Sanchez Cantón, "El Museo del Prado", 1949, pl. CLXXXV.
12. 'Art Bulletin', mars 1971, p. 13, note 53. Mais les raisons qui m'ont fait alors supposer que la "Cru-cifixion" Bauzá pourrait être de Georges Alimbrot ne me paraissent plus valables. Cette peinture est d'un satellite espagnol de Luis Alimbrot, plutôt qu'une oeuvre plus tardive de cet artiste.
13. J. Duverger, "Brugse schilders tentijde van Jan van Eyck", 'Bulletin des Musées royaux des beaux-arts', Mars-Juin 1955 (Miscellanea Erwin Panofsky), pp. 107-109. Encore, ne s'agit-il ici que des peintres à Bruges dans la première moitié du XVe siècle.
14. Pl. XX de la publication des "Heures de Turin" par Durrieu-Châtelet, 1967.
15. Post, VII, 1ère partie, fig. 2.

16. Le panneau central aurait représenté "l'Adoration des Mages" et aurait été volé en Russie. C'est une possibilité qui n'est pas à éliminer. Au Musée de Castres il existe une "Adoration des Mages" espagnole de 1480 environ, dont la perspective archaïque et le paysage (la ville de Jérusalem, la route avec des cavaliers, les rochers, les blancs nuages frisés) sont incontestablement déterminés par l'art eyckien du temps du "Diptyque" de New York.
17. L'exportation a pu s'effectuer même avant cette date, car Christus pouvait disposer des dessins de l'atelier de Van Eyck.
18. Elle était déjà très ruinée, surtout dans sa partie inférieure. Reproduite par Post VI, 1ère partie, fig. 44 et par Gudiol-Ainaud, "Huguet", 1958, fig. 42).
19. On trouvera la bibliographie essentielle de ce tableau au "Catalogue de La Peinture au Musée du Louvre Ecole Française XIVe-XVes siècles", 1965, n° 51, pl. 146, dont les notices concernant le XIVe le XVe siècles ont été rédigées par Charles Sterling avec la collaboration de Nicole Reynaud et les Notices concernant le XVIe siècle, par Hélène Adhémar avec la collaboration de Lucienne Colliard. Dans ce catalogue, la "Dame aux Pensées" est classée pour la première fois comme une oeuvre espagnole. On en trouvera une assez bonne reproduction en couleurs in Charles Jacques (Sterling) Les Peintres (français) du Moyen-Age, 1941, pl. CXLIV.
20. Au début du XVIe siècle, le peintre français Jean Perréal écrivait de Milan, au duc de Gonzague: "mi recorde da voi".
21. Le costume de cour espagnol était très différent. Nous le connaissons par le tableau du Maître des Rois Catholiques, à Washington, exécuté en 1496-1497, à l'occasion de la double union matrimoniale entre la cour des Pays-Bas et celle d'Espagne.
22. On n'a qu'à se souvenir des grands médaillons des Vierges de Dalmau et de Gallego; parmi les portraits, comparer celui de Juana la Loca de l'ancienne collection Wilkinson, à Paris, de 1495 environ.
23. Post, IX, 1ère partie, p. 409, fig. 141.
24. Je prie Madame Jacques Bacri de recevoir ici mes vifs remerciements pour les excellentes photographies du tableau qui lui appartient.
25. Le catalogue du Louvre cité ci-dessus, note 19, lie erronément le modèle flamand du portrait du Louvre avec l'entourage de Jeanne la Folle aux Pays-Bas.
26. Jean-Marie Girard, "La Revue du Louvre", 1965, n° 1, p. 28, dessine et reconstitue de façon totalement arbitraire les confuses traces curvilignes que l'examen de laboratoire a révélées dans le fond obscur de "l'Homme au verre de vin". Il en fait un monogramme J.F. et attribue le tableau à Jean Fouquet.
27. Paul Wescher, "Jean Fouquet und seine Zeit", Bâle, 1945, p. 55; Ch. Sterling, 'Art Bulletin', 1946, p. 129.
28. J'ai essayé de montrer que les "Panneaux de Saint Vincent" ont été peints en commémoration de la grande victoire portugaise sur les Maures, à Arzila, en 1471 ('L'Oeil', mars 1968, pp. 12-24 et p. 70; même étude, en portugais, in 'João Couto in Memoriam', Fondation Gulbenkian, Lisbonne s.d. (1971), pp. 179-230; 'Propyläen Kunstgeschichte', VII (1972), p. 200-201, n° 66.
29. Micheline Sonkes, "Dessins du XVe siècle. Groupe van der Weyden. Les Primitifs Flamands", Bruxelles, 1969, pp. 109-112, pl. XXIII b.; Martin Davies, "Rogier van der Weyden", Londres 1972, p. 197.
30. Ch. Sterling in 'Catalogue du Louvre' (cité ci-dessus note 19) n° 50, pl. 143-145; idem. 'Propyläen Kunstgeschichte', VII (1972), pp. 199-200, n° 64 et 65.

ZUR IKONOGRAPHIE DER OPFERUNG ISAAKS IN DER ROMANISCHEN KUNST SPANIENS UND IN DER BYZANTINISCHEN WELT

RAINER STICHEL. MAX PLANCK INSTITUT ROMA. ITALIA

Der biblische Bericht von der Opferung Isaaks erzählt, dass Abraham anstelle seines Sohnes einen Widder opferte, der sich mit den Hörnern im Gebüsch verfangen hatte. Entgegen dem Wortlaut der Erzählung zeigen einige mittelalterliche Darstellungen des Abrahamsopfers in Spanien nicht den Widder im Gebüsch, sondern einen Engel, der das Tier zu Abraham heranzuführt, so das Relief im Tympanon der "Portada del Cordero" von S. Isidoro in León (Abb. 1) und eine Miniatur der Bibel von Ripoll (Abb. 2).

Meyer Schapiro hat dieser ikonographischen Besonderheit 1943 eine Untersuchung gewidmet¹. Er stellte die weitere Verbreitung des Motivs in der romanischen Kunst Südfrankreichs und auf irischen Hochkreuzen fest. Beispiele sind etwa ein Kapitellrelief in Autun (Abb. 3) und ein Relief des Kreuzes von Monasterboice (Abb. 4). Ausserdem wird das Motiv, wie Schapiro bemerkte, in der islamischen Kunst sowie seit Alcuin in der westeuropäischen Literatur angetroffen.

Alcuin spricht über den von einem Engel herbeigebrachten Widder in seinen "Fragen und Antworten zur Genesis". Auf die Frage, woher der Widder stamme, antwortet er: "Diesen Widder muss man sich nicht imaginär, sondern als wahr vorstellen. Mit mehr Recht wird von den Lehrern angenommen, dass ihn von anders her ein Engel gebracht habe, denn dass Gott ihn dort aus der Erde hervor nach dem Sechstageswerk schuf".

Wie Schapiro gezeigt hat, stützt sich Alcuin hier auf zwei jüdische Traditionen, die exegetische Absicht verfolgen, das Auftauchen des von der Bibel vorher nicht erwähnten Widders zu erklären. Beide Überlieferungen besagen, dass der Widder von Gott für den Zeitpunkt der Opferung Isaaks prädestiniert gewesen sei.

Aus Gründen der Vereinfachung nenne ich die diesen Gedanken ausdrückende ikonographische Besonderheit, die in noch weiteren Varianten auftritt, das Motiv des präexistenten Widders.

M. Schapiro stellte die Hypothese auf, dieses Motiv sei in die Schriften Alcuins und in

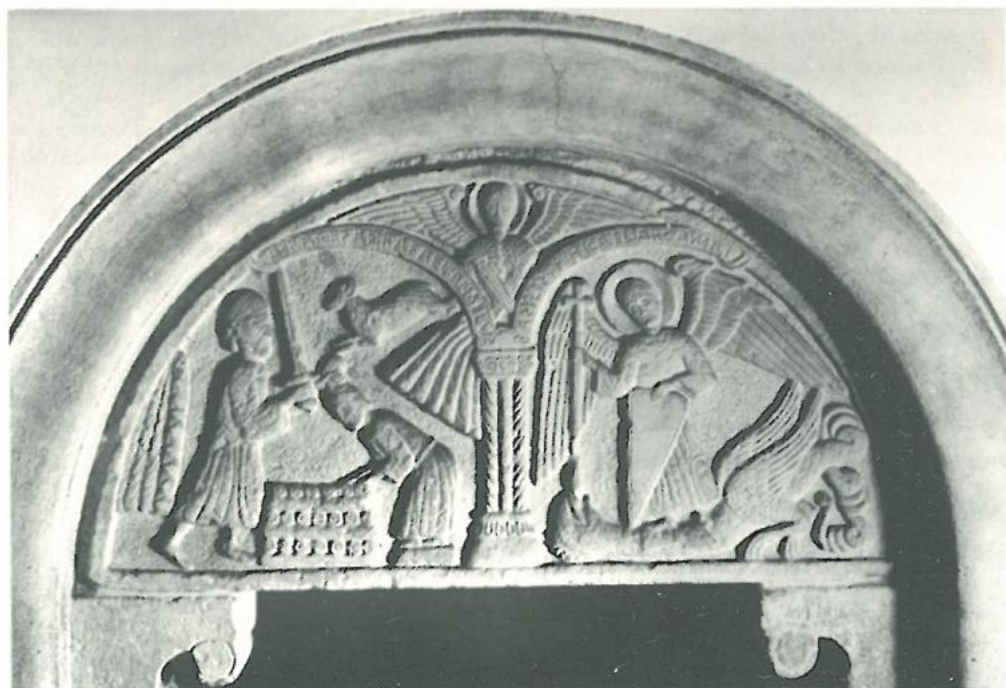


Fig. 1. Leon, S. Isidoro, Portada del Cordero, Tympanon. (HirmerFotoarchiv München). - Fig. 2. Källs Nöbbelöv, Kirche, Tympanon (jetzt Lund, Historisches Museum der Universität). (Lunds Univ. Hist. Museum).

die irische Kunst durch unmittelbaren Einfluss des Judentums gelangt; seine Verbreitung in Spanien und Frankreich sei entweder auf irische Vermittlung oder auf direkte Kontakte mit der dortigen jüdisch-islamischen Kultur zurückzuführen.

Seit der Untersuchung Schapiros hat sich das zur Klärung des Problems dienliche Material um vieles erweitert: die Anzahl der bekannten Denkmäler kann um mehrere wichtige Beispiele vermehrt werden; darüberhinaus hat inzwischen eine lebhafte Diskussion um das Motiv des präexistenten Widders in Zusammenhang mit der Frage nach den jüdisch-christlichen Kunstbeziehungen stattgefunden.

Auf dieser neuen Grundlage möchte ich zuerst die Herkunft und Verbreitung des Motivs des präexistenten Widders erörtern. Im zweiten Teil meiner Ausführungen will ich die Bedeutung des Motivs innerhalb des Bildes der Opferung Isaaks bestimmen und von dort aus einen Beitrag zur Interpretation des Gesamtbildes leisten.

Zunächst zeige ich Ihnen zwei Beispiele des Motivs, von denen ausgehend die Frage seiner Herkunft und Verbreitung neu überlegt werden kann. Eine der beiden Darstellungen befindet sich auf dem Tympanon der Kirche von Källs Nöbbelöv in Schweden (jetzt im Historischen Museum der Universität Lund) (Abb. 5). Das aus zwei Teilen bestehende Bogenfeld zeigt rechts den Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen, auf der linken Seite die Opferung Isaaks. Im Segment zwischen beiden Feldern ist laut der Inschrift der Erzengel Raphael dargestellt; er lässt den Widder, den er an den Hinterbeinen hält, von oben herab.

Bei der zweiten Darstellung handelt es sich um eine gestickte Ikone der alttestamentlichen Dreifaltigkeit aus dem Jahre 1586, die von Dmitrij Godunov dem Hypatios-Kloster in Kostroma als Votivgabe gestiftet wurde (Abb. 6). Auf einem der fünfzehn Rahmensegmente, die Ereignisse der Genesis zeigen, sieht man die Opferung Isaaks in zwei Phasen. Oben ist der Augenblick des Opfers selbst dargestellt. Unten ergreift Abraham den Widder bei den Hörnern; das Tier tritt aus einem Tor hervor, hinter dem ein Garten sichtbar wird. Damit wird der Gedanke angedeutet, der Widder habe seit den Tagen der Schöpfung im Paradies für das Opfer Abrahams bereitgestanden; im Bild nimmt ihn Abraham an der Tür des Paradieses in Empfang.

Das schwedische Bogenfeldrelief steht als eines von vielen Beispielen dafür, dass das Motiv des präexistenten Widders in der romanischen Zeit weit über den spanisch-südfranzösischen und den irischen Raum hinaus verbreitet war. Wie aus dem russischen Beispiel hervorgeht, war es auch im byzantinisch-slavisches Kulturkreis bekannt.

Verbindungslinien zwischen den einzelnen Gegenständen unserer Untersuchung ergeben sich aus der Tatsache, dass das Motiv des präexistenten Widders in der byzantinisch-slavischen Welt durch die Literatur der *ἐρωταποκρίσεις* verbreitet war. Es sind dies katechismusartig zusammengestellte Kataloge von Fragen und Antworten, die Aufschluss über kosmologische, exegetische, geographische und andere Probleme geben. Die Analogie zu dem von Alcuin kompilierten Werk der "Interrogationes et responsiones" ist auffallend: wenn in Westeuropa wie im byzantinischen Einflussbereich eine Vorstellung durch dasselbe literarische Genre der Frage-und-Antwort-Literatur tradiert wird, so besteht dabei wahrscheinlich keine wechselseitige Abhängigkeit; wir werden eher einen gemeinsamen Ursprung der westlichen und der östlichen Tradition annehmen dürfen.

Zur weiteren Klärung der Frage, wann und wo das Motiv des präexistenten Widders in die christliche Vorstellungswelt und in die christliche Kunst aufgenommen worden sei, verfügen wir jetzt über zwei Anhaltspunkte, einmal die von M. Schapiro konstatierte Verbreitung des Motivs in der islamischen Kunst; ausserdem weist das Genre der Frage-und-Antwort-Literatur in eine bestimmte Richtung des Ursprungs.

Ein dritter Anhaltspunkt lässt sich gewinnen, wenn wir in unsere Überlegungen die Diskussion um den Ursprung einer anderen Variante des Motivs des präexistenten Widders einbeziehen. In der byzantinischen Kunst wird der Widder gewöhnlich mit einem Strick an einen Baum gebunden dargestellt; auch dies ist ein Ausdruck der Vorstellung, dass das Tier nicht zufällig, sondern durch Prädestination am Ort des Opfers war.

Nachdem man dasselbe Motiv in den Synagogen von Dura Europos und Bet Alpha (Abb. 7) wiedergefunden hatte, schien diese ikonographische Übereinstimmung zunächst – mit anderen Argumenten zusammen – ein wichtiger Beweis für die Annahme zu sein, die christlichen alttestamentlichen Darstellungen gingen auf eine nicht erhaltene jüdische Bildkunst zurück: da man in vielen alttestamentlichen Darstellungen der christlichen Kunst Elemente fand, die nicht im Alten Testament erwähnt werden und nicht im Christentum heimisch zu sein schienen, wohl aber im Judentum, schien damit nachgewiesen zu sein, dass die christlichen Bilder auf ältere, nicht mehr erhaltene jüdische zurückgingen.

Dass der christlichen eine jüdische Bildkunst vorangegangen sei, hat zuerst J. Strzygowski² behauptet. Auf die Schwächen der Beweisführung mit Hilfe der ikonographischen Methode machte insbesondere C. O. Nordström aufmerksam; in vielen Fällen lassen sich auch christlichen Zeugen einer zunächst für ausschliesslich jüdisch gehaltenen Vorstellung nachweisen³. Dieser Einwand gilt auch, wie wir sahen, für das Bildelement des präexistenten Widders.

Aus der Fülle der Forschungsbeiträge zur Erklärung des Phänomens seien hier nur die von H. Stern und von H. Strauss genannt. H. Stern nimmt an, dass den ältesten jüdischen und christlichen Bildern unabhängig voneinander dieselben, in beiden Gemeinschaften verwendeten Paradigmenansammlungen alttestamentlicher Errettungstaten Gottes zugrundeliegen⁴. H. Strauss hat in einem 1966 veröffentlichten Aufsatz und in einer vor wenigen Monaten erschienenen Monographie darauf hingewiesen, dass die Trennung zwischen Juden und Christen bei weitem nicht so gross gewesen sei, wie das die damalige Polemik von beiden Seiten glauben machen könnte; es sei gut möglich, dass eine jüdische Vorstellung zunächst literarisch oder mündlich dem Christentum vermittelt und erst dann von Christen bildlich dargestellt worden seien⁵. Diese Überlegung scheint mir besonders bedenkenswert.

Die jüdischen Elemente in der christlichen Kunst sind allerdings nicht auf einige markante Beispiele beschränkt, bei denen die literarische Anregung möglich und wahrscheinlich ist. Man hat darüber hinaus eine Reihe jüdischer Elemente in der christlichen Kunst namhaft gemacht (und findet bis zum heutigen Tage immer weitere), die nicht durch die blosser Tradierung von Märchenstoffen, wie es H. Strauss annimmt, erklärt werden können, sondern die eine intime Kenntnis jüdischer exegetischer Literatur und Methode voraussetzen.

Ich hatte zuvor zwei Anhaltspunkte genannt, die zur Lokalisierung des Umkreises dienen können, in welchem das Motiv des präexistenten Widders aus dem jüdischen in den christlichen Bereich, sei es mündlich-literarisch oder ikonographisch, übernommen wurde. In diesem Milieu sollte ein westeuropäischer, ein byzantinisch-slavischer und ein islamischer Überlieferungsstrang konvergieren. Fügen wir jetzt noch hinzu, dass in ihm eine ausserordentlich hohe Kenntnis jüdischer Vorstellungen anzunehmen ist.

Dieser Umkreis kann kaum das Judentum selbst gewesen sein. Ich möchte meinen, dass hier in erster Linie an jene christlichen Gemeinden zu denken ist, die dem mosaischen Gesetz weiterhin treu geblieben waren, die sog. Judenchristen.

Diese Hypothese ist so alt wie die vom jüdischen Ursprung der christlichen Kunst. J. Strzygowski selbst hat sie gleichzeitig mit der vom jüdischen Ursprung der christlichen Kunst als Alternative geäußert; seine Worte sind allerdings in Vergessenheit geraten. Seitdem ist die Erforschung des Judenchristentums weiter fortgeschritten und ermöglicht eine bessere Beurteilung seiner Stellung innerhalb der antiken Religions- und Kulturgeschichte.

Nach der Katastrophe des Jahres 135 setzte im Judentum ein Prozess ein, der das nationale Erbe in der Zerstreuung zu bewahren suchte. Dabei wurde auch der Kanon der heiligen Schriften festgesetzt, alles nicht in hebräischer Sprache verfasste Schrifttum wurde ausgesondert. Zahlreiche dieser ausserkanonischen Schriften wurden aber von den Judenchristen, die an dem innerjüdischen Abgrenzungsprozess nicht teilhatten, weiter überliefert. Im Laufe des Prozesses der christlichen Kanonbildung sind sie dann auch von der Kirche verworfen worden. Die in ihnen enthaltenen Vorstellungen lassen sich jedoch im gesamten Mittelalter nachweisen. Auffangbecken solcher Vorstellungen war unter anderem auch die erwähnte Frage-und-Antwort-Literatur, die im mittelalterlichen Westen wie in Byzanz als eine Informationsquelle niederer Sorte für theologische Fragen weiterlebte.

Vom Judenchristentum aus kann die Vorstellung von dem präexistenten Widder am ehesten auch in den Islam übergegangen sein. Wie man vermutet, hat er die in ihm enthaltenen christlichen Elemente aus judenchristlichen Kreisen ererbt.

Das Ausbreitungsgebiet der judenchristlichen Gemeinden war des syro-mesopotamische Raum. In diesem Gebiet bestand ein enger Kontakt der christlichen zur jüdischen Exegese. Hier, in einem zwischen Osten und Westen kulturell vermittelnden Umkreis, wird man die Entstehung der christlichen Bildkunst mit den zahlreichen jüdischen Motiven lokalisieren dürfen.

Wenn ich als Ausgangspunkt jüdischer Motive in der christlichen Kunst das Judenchristentum, nicht das Judentum annehmen möchte, so muss dazu abschliessend die Frage gestellt werden, ob eine der christlichen Kunst vorangegangene jüdische Kunst, mag es sie gegeben haben oder nicht, mit Hilfe der ikonographischen Methode nachgewiesen werden kann. Die judenchristlichen Gemeinden bewahrten jüdische Vorstellungen und können sehr gut als Schöpfer einer religiösen Kunst angenommen werden. Damit entfällt grundsätzlich die Möglichkeit, die ikonographische Methode anzuwenden, um die Existenz einer nicht erhaltenen jüdischen Kunst nachzuweisen. Mag die Forschung auch noch so interessantes jüdisches Material zur Interpretation christlicher

alttestamentlicher Darstellungen zu Tage fördern, so ist immer das judenchristliche Milieu als Zwischenträger des betreffenden Motivs und als Ort der erstmaligen bildlichen Gestaltung denkbar.

Der erste Teil meiner Ausführungen galt der Herkunft und Verbreitung des Motivs des präexistenten Widders. Im zweiten Teil möchte ich auf den Inhalt des Bildes des Abrahamsopfers eingehen und im Rahmen des Gesamtbildes die Bedeutung des Motivs bestimmen. Gewöhnlich deutet man die christlichen Darstellungen des Abrahamsopfers typologisch als Vorbilder des Todes Christi. Dieser Gedanke liegt sicher vielen Darstellungen zugrunde, er wird aber nicht immer durch das einzelne Denkmal explizit gemacht.

Ausgangspunkt unserer Interpretation sei nochmals das Relief in S. Isidoro (Abb. 1) und das der Kirche in Källs Nöbbelöv (Abb. 5). Sie sind beide an der gleichen Stelle des Kirchengebäudes, im Tympanon eines Portals, angebracht.

Die Bedeutung von Tympanonbildern kann man wohl allgemein mit dem Begriff der Epiphanie, der Erscheinung des Göttlichen, erfassen. Im Tympanon von S. Isidoro kommt dies deutlich in dem von zwei Engeln flankierten Lamm, einem typischen Tympanonbild, und in der Szene der Gottesoffenbarung an Moses zum Ausdruck. Derselbe Gedanke liegt folglich auch dem Mittelbild, der Opferung Isaaks, zugrunde; die typologische Bedeutung der Szene, mag sie auch vom Betrachter ohne visuelle Anregung spontan assoziiert werden, wird nicht zum Ausdruck gebracht.

Das Relief der schwedischen Dorfkirche in Källs Nöbbelöv stellt als Tympanonbild ebenfalls eine Epiphanie, hier in zwei Szenen, dar. Rechts zeigt sich die Erscheinung des Göttlichen in der Gestalt des rettenden Engels, der die Macht des Bösen bezwingt. Links tritt wiederum ein rettender Engel auf: Raphael lässt den Widder herab, um Isaak vor dem Tode zu erretten. In diesem Relief vermischt sich so der Gedanke der Epiphanie mit dem der Errettung.

Die Tradition, im Bilde der Opferung Isaaks die Hoffnung auf die eigene Errettung aus Todesnot darzustellen, geht bekanntlich bis in die frühchristliche Zeit zurück.

Vom Errettungsgedanken, den dieses Bild des Abrahamsopfers beinhaltet, ausgehend, gelangen wir zu einer weiteren Bedeutungsschicht. Versetzen wir uns in die Lage des gläubigen Betrachters, der durch die Anschauung der Szene Hoffnung schöpfte, wie Isaak vom Tode errettet zu werden. Wie erlebte er durch diese mit Isaak vollzogene Identifizierung die eigene Not?

Das Bild der Opferung Isaaks zeigte ihm eine Weltordnung, in die er sich, Isaak folgend, willig einordnen musste. Diese Ordnung besteht für ihn aus zwei Teilen, einer geglaubten überirdischen und einer unteren irdischen Sphäre. Die menschliche Sphäre ist nach dem Vorbild der Gesamtordnung nochmals in zwei Sphären, oben – Abraham, unten – Isaak, eingeteilt.

Eine über dem Menschen stehende Macht, von der er total abhängig ist, fordert ihn nun zu einer Tat auf, die einen Verstoss gegen die von der Macht selbst aufgestellten Normen darstellt; der allwissenden überirdischen Macht erscheint der Vorgang als Gesinnungsprüfung, dem Prüfling als ernst gemeinte Aufgabe.

Als der Prüfling im Begriff ist, die Prüfung, wie er glaubt, mit Erfolg zu absolvieren, zieht der Prüfer die nur zum Schein gestellte Aufgabe zurück. Der Prüfling ist glücklich über diese, ihm infolge seines irdischen, beschränkten Wissens neu erscheinende Wendung und bringt seinen Dank durch die Ausführung einer anderen, in der Weltordnung dafür vorgesehenen Handlung zum Ausdruck.

Der leidend an diesem Vorgang beteiligte Isaak – und der sich mit ihm identifizierende Betrachter – lernt aus dem Ereignis und aus dessen bildlicher Darstellung, dass ein ihm von einem anderen Menschen zugefügtes Leiden, dessen Sinn er nicht kennt, dennoch sinnvoll ist, selbst wenn dieser Sinn ihm nach Abschluss des Vorganges nicht mitgeteilt wird; dass die bedingungslose Unterwerfung unter ein ihm rätselhaftes, ihn in seiner Existenz bedrohendes Geschehen die Errettung bringt.

Abraham verhält sich gegenüber der überirdischen Macht so wie Isaak ihm gegenüber. Er nimmt die gestellte Aufgabe an; er hadert nicht, als sie ihm, unvorhersehbar für ihn, entzogen wird. Nach unten hin ahmt er das Allwissen der über ihm stehenden Macht nach, indem er schweigt; er klärt den Sohn auch nicht soweit über das Bevorstehende auf wie es ihm bekannt ist.

In diesem in sich geschlossenen, konsequenten Weltsystem gab es eine einzige offene Stelle; aus dem biblischen Bericht schien hervorzugehen, dass der Widder durch Zufall am Ort des Geschehens war. Die jüdischen Exegeten, die die Präexistenz des Widders in die Erzählung einführten, gestalteten so den Handlungsablauf schlüssig und logisch; sie arbeiteten einen der biblischen Erzählung "in nuce" innewohnenden Gedanken heraus. Keinesfalls ist das Motiv aus einer Fabulierlust von Sagen erzählern zu erklären.

In gleicher Weise wurde die bildliche Darstellung der Opferung Isaaks durch die Einführung des präexistenten Widders nicht ausgeschmückt, sondern in einem entscheidenden Punkt präzisiert. Mochte der Betrachter sonst glauben, der Widders sei zufällig im Gebüsch hängengeblieben, so wurde er nun belehrt, dass die überirdische Allmacht und Allwissenheit die Möglichkeit des Zufalls ausschliesse.

Das Bild der Opferung Isaaks stellte aufgrund seiner Struktur vorbildhaft nicht nur das Verhalten des Menschen gegenüber den überirdischen Mächten dar; es lieferte auch, wie wir sahen, ein Modell für das Verhalten der Menschen untereinander. Dass die hier aufgezeigte Struktur des Bildes vom Betrachter bewusst empfunden wurde, ist nicht wahrscheinlich. Dessen ungeachtet übte es seine Wirkung aus; denn wenn der Betrachter, von der elementaren Hoffnung auf Errettung getrieben, sich zu Isaak in das Bild hineingesellte, konnte dieses in voller Stärke seine erzieherische Wirkung auf ihn ausüben, ohne dass er sich darüber klar werden musste.

NOTAS

1. M. Schapiro, "The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice: A Parallel in Western and Islamic Art", 'Ars islamica' 10 (1943) 134-147.
2. J. Strzygowski, "Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst", Leipzig 1901, 37.

3. C.O. Nordström, "Rabbinic Features in Byzantine and Catalan Art". 'Cahiers archéol.' 15 (1965) bes. 180-183. Vgl. auch J. Gutmann, Prolegomenon, in: "No Graven Images. Studies in Art and the Hebrew Bible", Ed. by J. Gutmann, New York 1971, XI-LV.
4. H. Stern, "Quelques problèmes d'iconographie paléochrétienne et juive". 'Cahiers archéol.' 12 (1962) bes. 112f.
5. H. Strauss, "Jüdische Quellen christlicher Kunst: optische oder literarische Auslegung?" 'Zschr. f. neutestamentl. Wissenschaft' 57 (1966) 114-136; wieder abgedruckt in: "No Graven Images" a.a.O. 362-384. - Ders., "Die Kunst der Juden im Wandel der Zeit und Umwelt. Das Judenproblem im Spiegel der Kunst", Tübingen 1973, bes. 30-39.



Fig. 3. Cod. Vat. Lat. 5729, fol. 6^r. (Bibliotheca Apostolica Vaticana). - Fig. 4. Autun. S. Lazare. 2. nördl. Pfeiler, nördl. Kapitell. (Archives Photographiques Cliché No. LP4630). - Fig. 5. Monasterboice. Kreuz (Ausschnitt). (Commissioners of Public Works in Ireland).



Fig. 6. Kostroma. Hypatios-Kloster, Dreifaltigkeitskirche. Gestickte Ikone von 1586 (Ausschnitt) (jetzt Staatl. Rüstkammer, Moskau). (Nach S. Maslenitsyn, Kostroma. Leningrad 1968, Abb. 97). – Fig. 7. Bet Alpha. Synagoge, Fussbodenmosaik (Ausschnitt). (Nach E.L. Sukenik, The Ancient Synagogue of Beth Alpha. Jerusalem 1932, Tf. XIX).

EL MODULO DE LA PORTADA DE RIPOLL

EMILIA TARRACO PLANAS. MUSEO DE ARTE DE CATALUÑA. BARCELONA. ESPAÑA

La Portada de Ripoll ha sido objeto de atención de los historiadores del arte, y cita obligada para los estudiosos de la escultura románica en Cataluña. La iconografía de la Portada, los problemas de composición y de estilo han sido temas ampliamente tratados ¹.

Nuestro trabajo se centra en el estudio de la estructura arquitectónica de la Portada, en la cual se desarrolla su vastísimo programa iconográfico.

En la contemplación de la Portada, observamos que existe una armonía dominante dentro de los más variados temas compositivos. Por más que intentamos buscar en ella algún detalle que pueda alterar ese ritmo compositivo, no logramos sino captar con mayor profundidad su inteligente distribución, cuyo lenguaje formal está reflejado en la Portada.

Intentaremos analizar detenidamente todas y cada una de las medidas de la Portada, comparándolas entre sí, y dejaremos que sean ellas mismas las que nos hablen de su razón de ser, y sobre todo si están sujetas a unas normas, o bien son fruto de unos determinados cálculos.

La forma arquitectónica del conjunto escultórico de la Portada de Ripoll, repetidas veces, ha sido comparada a la de un arco de triunfo clásico ².

En un breve estudio de la estructura arquitectónica de la Portada, observamos que sus medidas originaban la presencia repetida de determinadas figuras geométricas en la organización interna de la misma. Posiblemente ello podría obedecer a la aplicación de unas leyes encaminadas a conseguir la simetría o proporción, preconizada por Vitruvio.

En su Libro III ³, dice Vitruvio: "La simetría o proporción es una correspondencia de medidas entre una determinada parte de los miembros de cada obra y su conjunto".

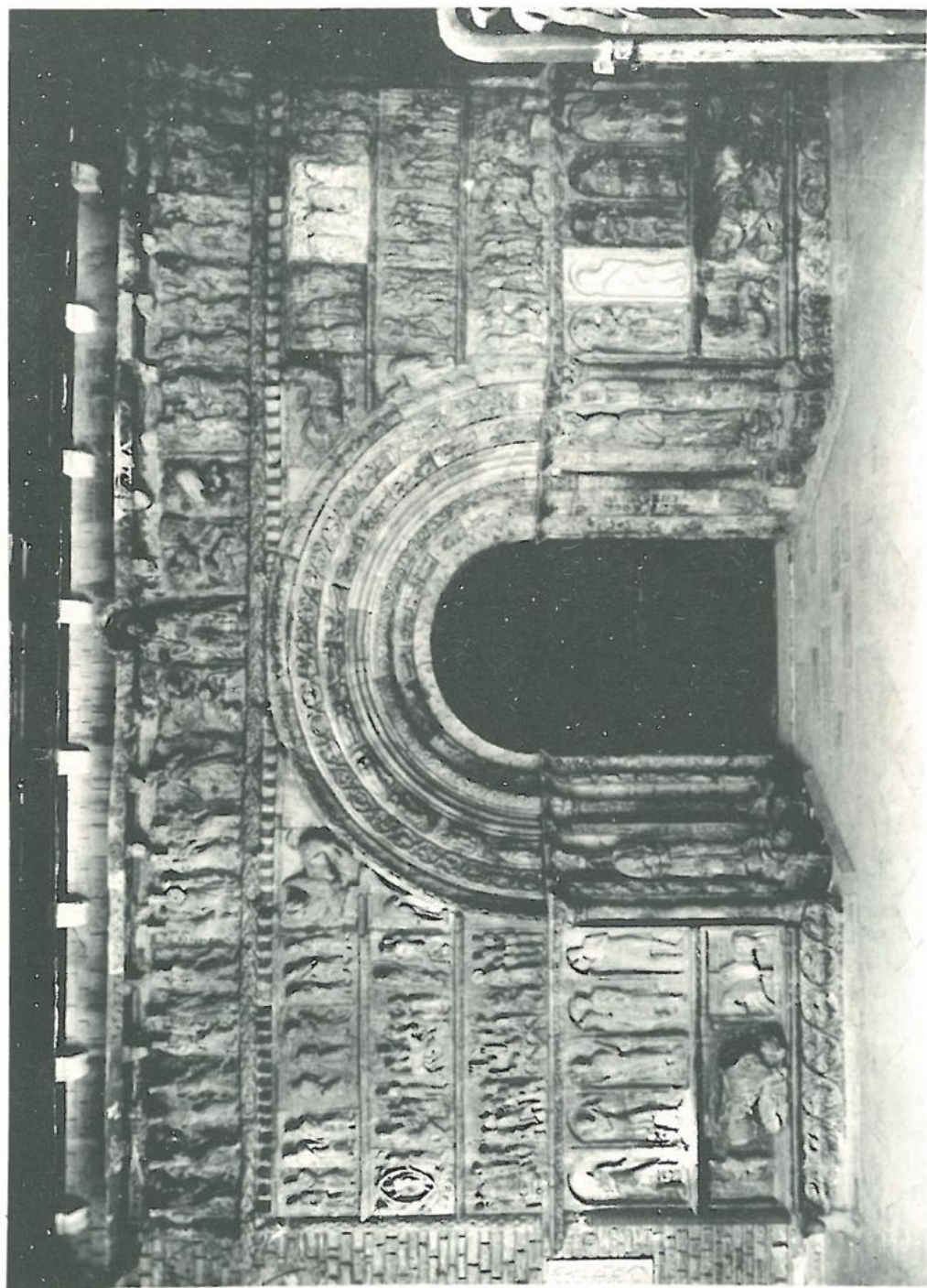


Fig. 1. Portada de Santa Maria de Ripoll (Gerona).

Es esa proporción de la que nos habla Vitruvio, la que intentaremos hallar en la Portada de Ripoll.

Nuestros clásicos obtienen la proporción dividiendo una longitud en dos partes desiguales, de tal modo, que la razón entre la menor y la mayor sea igual a la razón entre esta última y la suma de las dos; cuya expresión matemática es:

$$\frac{A}{B} = \frac{A+B}{A}$$

proporción a la cual Pacciolo llama: "proporción divina" ⁴. Leonardo de Vinci le da el nombre de "sección áurea", y de aquí la denominación de "número de oro", al valor de la razón buscada, es decir:

$$\frac{A}{B} = \frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1.618, \text{ valor al cual Sir Kook}^5$$

dió la identidad de ϕ (fi).

El alemán Zeysing en sus "Aesthetische Forschungen" publicados en 1885, proclama: "Para que un todo dividido en partes desiguales parezca hermoso, desde el punto de vista de la forma, debe haber entre la parte menor y la mayor, la misma razón que entre la mayor y el todo" ⁶. Parece, que fué Zeysing el primero en observar la "Sección Áurea" como módulo en la fachada del Partenón. La palabra módulo no se toma aquí en sentido corriente de submúltiplo introducido por la teoría estática de Vitruvio; sino en sentido de "proporción característica del rectángulo".

W.A. Price, en la revista inglesa "The Field", recuerda que no existe más que un solo triángulo rectángulo, cuyos lados forman una serie aritmética, a saber: el "triángulo sagrado egipcio" o triángulo "perfecto", cuyos lados son proporcionales a los números 3, 4 y 5 (Fig. 2a). Al mismo tiempo, Price revela las características de otro triángulo "egipcio", cuyos lados están en progresión geométrica (Fig. 2b). En este triángulo la razón entre la hipotenusa z y el cateto menor x es igual a $\phi = 1.618$ y la razón constante $\frac{z}{y} = \frac{y}{x}$ es igual a $\sqrt{\phi} = 1.272$. Price presenta este triángulo como característico del semiperfil meridiano de la gran pirámide de Gizeh.

Más tarde, Viollet-le-Duc presenta un triángulo isósceles formado por la yuxtaposición de dos triángulos rectángulos, los cuales tienen cada uno cuatro unidades de base por cinco de altura. Este triángulo isósceles tiene, pues, una altura de 5 unidades por una base de 8 (Fig. 3). Viollet-le-Duc encuentra este triángulo como elemento director del trazado vertical de varias catedrales góticas, en particular de Notre-Dame de Paris. Plutarco ⁷, en el "Tratado sobre Isis y Osiris", menciona su empleo por los egipcios, quienes lo habían derivado del triángulo perfecto: 3, 4, 5.

El triángulo isósceles presentado por Viollet-le-Duc se puede considerar encuadrado en un rectángulo A B C D, cuyo módulo:

$$\frac{8}{5} = 1.6 \text{ forma parte de la serie de los acordes}$$

mayores de Zeysing y de las aproximaciones de $\Phi = 1'618$, que da la serie de Fibonacci⁸. Se atribuye la aparición en Occidente de este triángulo, al contacto de los Cruzados y de los monjes Cluniacenses con los monumentos árabes o sirios, inspirados por la escuela que floreció en Alejandría de Egipto, antes del nacimiento del Islam.

Ese triángulo isósceles, derivado del triángulo sagrado egipcio, presentado por Viollet-le-Duc, parece ser el triángulo que rige la ordenación arquitectónica de la Portada de Ripoll. Intentaremos analizar si sus medidas se ajustan a las razones exigidas por las propiedades del mencionado triángulo.

La Portada de Ripoll mide 11'60 m. de ancho por 7'25 m. de altura⁹. Para la medida del ancho de la Portada, parece ser que el arquitecto se sirvió de la medida de la anchura de la nave central, más el grueso de los pilares que la sustentan. Posiblemente esta medida determinaría la medida de su altura.

El módulo del rectángulo A B C D de la Portada, (Fig. 4) es:

$$\frac{11'60}{7'25} = 1'6$$

Módulo exactamente igual al del rectángulo al que está circunscrito el triángulo isósceles presentado por Viollet-le-Duc.

Señalemos ahora en los lados del rectángulo A B C D (Fig. 5) las unidades de su módulo, que son $8/5 = 1'6$, cuyas proporciones son 4 unidades para la base y $2 \frac{1}{2}$ para la altura. Luego trazamos las líneas perpendiculares a estos puntos, y hemos formado una serie de rectángulos semejantes compuestos de 8 cuadrados, dentro del doble cuadrado o rectángulo A B C D de la Portada.

Con estas medidas tenemos ya el esquema arquitectónico de la Portada. Seguiremos descifrando, o intentando descifrar, cómo han surgido las restantes medidas sobre las que se ha planificado su decoración.

La medida de la puerta puede haber sido determinada:

1º.- Por la "sección áurea" del segmento AB (Fig. 6) que forma la base del rectángulo que mide 11'60 m. La distancia del punto C, o medida del segmento b, con el centro del rectángulo es la mitad de la medida-luz de la puerta. Este segmento tomado a la inversa, nos proporciona la medida-luz total de la puerta.

2º.- Esta medida también podría venir determinada por la aplicación de los "Cánones Dinámicos Rectangulares y Radiales" promulgados por el norteamericano Jay Hambidge¹⁰, quien, en un estudio publicado en 1919, agrupa, por una parte todos los rectángulos, cuyo módulo "n" es un número entero (1, 2, 3, ... o fraccionario $3/2$, $4/3$, ...) que Hambidge llama "rectángulos estáticos", y por otra parte, a aquéllos para los que "n" es un número irracional, que puede construirse gráficamente, como: \sqrt{m} , \sqrt{mk} , $\frac{\sqrt{m}}{k}$, a los que él llama "rectángulos dinámicos".

El cuadrado y el doble cuadrado (de módulos 1 y $2 = \sqrt{4}$) pertenecen tanto a la serie estática como a la serie dinámica.

Si trazamos una circunferencia, cuyo centro sea el vértice exterior de la base de uno de los cuadrados centrales y tomamos por radio la diagonal del cuadrado, en el punto de intersección del arco con el segmento A B de la base del rectángulo, nos da justo la mitad de la medida-luz de la puerta.

Trazamos ahora las diagonales del rectángulo A B E F formado por las dos unidades de la altura y las cuatro de la base, en el punto en que se cruzan, nos marcará el centro del rectángulo (Fig. 7). Si trazamos un arco, cuyo centro sea este punto y el radio, la mitad de la luz de la puerta, tendremos ya el arco de la entrada.

Intentaremos razonar, ahora, el origen o generación de las medidas de las arquivoltas.

El arco de medio punto de la puerta, que se inicia en la línea central horizontal, está inscrito, como toda media circunferencia, en un rectángulo o doble cuadrado G G' H' H (Fig. 8) cuyo módulo es: $\sqrt{4} = 2$, rectángulo que Hambidge llama "rectángulo de los cuadrados giratorios". Aplicando aquí los "Cánones Dinámicos Rectangulares y Radiales" nos proporcionarán las medidas de las arquivoltas. Trazamos un arco, cuyo centro sea el vértice G, y de radio la diagonal del rectángulo y proseguimos el arco hasta la intersección de la prolongación del segmento G G' de la base. Trazamos luego la perpendicular a este punto y tenemos otro rectángulo, del cual tomamos la diagonal como radio para formar el siguiente rectángulo, y seguimos hasta formar siete rectángulos. En cada uno de estos puntos de intersección, trazamos un arco de medio punto con centro común al del arco inicial.

Con estas medidas vamos configurando ya la organización de nuestra Portada.

Veamos ahora cómo se origina, según parece, la formación de los respectivos registros laterales.

Teniendo en cuenta el uso que hacían los arquitectos clásicos del cuadrado y del doble cuadrado en sus construcciones, no nos sorprenderá hallarlos en repetidas y variadas combinaciones en la Portada de Ripoll.

Hambidge, después de haber recopilado un gran número de medidas remitiéndose a los monumentos, estatuas y utensilios rituales egipcios y griegos, llega a la conclusión de que todo el arte griego de la época (ss. VI a II a. de C.), como antes el egipcio, estaba fundado en el empleo de rectángulos dinámicos (contrariamente a la teoría estática atribuida a Vitruvio).

Es conveniente que recordemos los ocho cuadrados en que quedó dividida la Portada (Fig. 4).

La distribución de los registros laterales, correspondientes al cuadrado externo inferior J'BI'I, puede ser fruto posiblemente, de la aplicación de los Cánones Dinámicos Rectangulares y Radiales. Trazamos un arco, cuyo centro sea el vértice J del cuadrado externo superior II'EJ (Fig. 9), y por radio la diagonal del mismo. Si en el punto de intersección del arco con la línea vertical J J' trazamos la perpendicular por este punto, obtendremos un rectángulo de módulo $\sqrt{2}$, lo cual nos proporciona la medida del tercer registro, en sentido ascendente.

Si repetimos la operación con radio igual a la diagonal del nuevo rectángulo, obtendremos otro rectángulo, cuyo módulo es $\sqrt{3}$ y nos da exactamente la medida del segundo registro. Efectuando nuevamente la misma operación con la diagonal de este rectángulo, obtendremos otro rectángulo de módulo $\sqrt{4}=2$, cuyo módulo corresponde al doble cuadrado. Esta última operación nos proporciona la medida correspondiente al primer registro o zócalo.

Una operación similar a la anterior podría ser el origen del friso superior o arquitrabe. En el cuadrado I I' E J trazamos un arco tomando como centro el vértice I' y por radio la misma diagonal. Al cruzar la línea del arco con el lado B C del rectángulo general, nos da exactamente la medida del friso superior o registro número 7.

La medida del espacio que ocupa la columna colocada en el vértice del ángulo formado por la cara frontal de la Portada y el cuerpo saliente de la misma, (Fig. 10), parece ser que responde a la "sección áurea" del lado vertical del zócalo, sobre el cual se apoya.

La distribución de los registros comprendidos en el cuadrado I I' E J parecería obedecer a la medida del segmento b de la "sección áurea" de los lados verticales J I y E I' del cuadrado (Fig. 11). Al unir los puntos de división de estos segmentos, tenemos dos rectángulos: el superior J E K' K de módulo $\sqrt{4}=2$, después de descontar los 27'5cm. del espacio que ocupa la columna, y el inferior I I' K' K.

Si dividimos en partes iguales cada uno de los lados del rectángulo I I' K' K y unimos estos puntos entre sí, obtendremos un rectángulo estático, según Hambidge, de módulo $3/2$ y con ello tendremos señalados los registros números 4 y 5.

Fruto de estas operaciones es el trazado de los rasgos generales de la distribución decorativa de la Portada. Veamos ahora algunas particularidades.

Según Viollet-le-Duc,¹¹ "Las proporciones en Arquitectura no implican de ningún modo relaciones fijas, constantemente idénticas entre las partes que tengan un fin determinado, sino al contrario, relaciones variables con objeto de obtener una escala armónica".

La decoración del tercer registro podría obedecer a la descomposición del rectángulo I L M O (Fig. 12). de módulo $\sqrt{4}=2$ correspondiente al doble cuadrado. Todo rectángulo dinámico simple de módulo $m = \sqrt{n}$ (siendo n un número entero), puede descomponerse en n partes iguales, y uniendo de dos en dos los puntos correspondientes¹², la aplicación de cuya fórmula parece ser evidente en la distribución decorativa del tercer registro de la Portada.

Una función decorativa primordial es la que ejercen las bandas horizontales. Ellas señalan de una forma rítmica y lineal las particiones rectangulares, las cuales, siendo superficies verticales muy anchas, estos ritmos simples de las bandas horizontales acentúan la euritmia de la armonía arquitectónica del conjunto, y sugieren, por la presencia de sus bandas consecutivas, la semejanza de la variedad, la armonía recurrente entre el todo y la parte (Fig. 13).

Es posible que cada uno de los innumerables detalles ornamentales de la Portada

responda a unos Cánones estilísticos, sujetos de alguna manera, a esas leyes arquitectónicas, puesto que todos y cada uno de ellos participan de la armonía del conjunto. Ello podría ser fruto de la aplicación de unas leyes utilizadas ya por nuestros arquitectos clásicos.

A través de ese sucinto estudio de la estructura arquitectónica de la Portada, hemos intentado razonar, en lo posible, la armonía de ese singular monumento escultórico que es la Portada de Ripoll.

NOTAS

1. Ver el trabajo de Xavier Barral i Altet: "Le Portail de Ripoll. Etat des Questions", 'Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixa' Mai 1973, nº 4.
2. José M. Pellicer y Pages: "Santa Marfa de Ripoll. Reseña histórica", Mataró 1888, p. 66. J. Puig y Cadafalch, A. Falguera, J. Goday: "L'Arquitectura románica a Catalunya", T. III, 1818, p. 815 y s. Emile Mâle: "L'art religieux du XII siècle", Edition 7ª, 1966, p. 37. Eduardo Junyent, "Catalogne romane", Sainte Marie de la Pierre qui Vire, T. I, segunda ed. 1968, Zodiaque, p. 249. Yves Chiste: "La colonne d'Arcadius, Sainte Prudentienne, l'Arc d'Eginhart et le Portail de Ripoll", 'Cahiers Archeologiques'. Fin de l'Antiquité et Moyen Age, Paris, 1971, p. 40.
3. Marco Lucio Vitruvio: "Los Diez Libros de Arquitectura", Ed. Ibérica, Barcelona, 1970, p. 67.
4. Fué el monje Fray Luca Pacciolo de Gorgo quien le consagró el magnífico tratado "Divina Proporción", Venecia, 1504, ilustrado por su amigo Leonardo de Vinci.
5. Sir Theodor Cook: "The Curves of Life".
6. Llama a esto Ley de las Proporciones (Proportional Gesetz) y declara que se cumple en las proporciones del cuerpo humano, cuya declaración está de acuerdo con los cánones muy estudiados por Durero y Leonardo.
7. Matila Ghyka: "Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes", Ed. Poseidon, B.B. A.A. 1953, p. 63. Según parece es Viollet-le-Duc quien hace tal afirmación.
8. Alude al sobrenombre de Leonardo de Pisa, quien en 1202 fue el primero que observó, en un problema de combinaciones, la llamada "Sucesión de Fibonacci". En esta sucesión, cada uno de los términos es igual a la suma de los dos precedentes, y la razón entre dos términos consecutivos tiende muy rápidamente hacia un límite, que es precisamente $\phi = 1.618$.
9. En las medidas de la Portada, dadas por Eduardo Junyent en "Catalogne romane", op. c. existe un error en la medida de la altura total de la misma.
10. Jay Hambidge: "Dynamic Symetry. The Gaeck Vase", Yale University Press, 1919.
11. "Diccionario de Arquitectura".
12. Ello es el resultado de la aplicación de la simetría dinámica de Jay Hambidge.

LE TYMPAN DE MORADILLO DE SEDANO: AUTOUR DU MAÎTRE DE L'ANNONCIATION-COURONNEMENT DE SILOS

ELIANE VERGNOLLE. INSTITUT D'ART ET D'ARQUEOLOGIE. PARIS. FRANCE

À la fin du XII^e siècle, l'art roman cesse d'être l'art des grands monastères et atteint véritablement les villages de vieille Castille. C'est aussi le moment, surtout entre 1176 et 1195, où les campagnes de repeuplement menées par Alphonse VIII atteignent leur maximum d'intensité ainsi qu'en témoignent les nombreux "fueros" conservés¹.

L'église paroissiale de Moradillo de Sedano, située à 40 kilomètres au nord de Burgos² et datée de 1188 par une inscription lapidaire³, est une de ces multiples constructions rurales: nef unique de trois travées voûtées en berceau brisé, entrée latérale au sud. Le parti architectural est simple, mais, comme c'est souvent le cas dans la région à cette époque, le décor est abondant, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur où, entre deux fragments d'arcatures aveugles s'ouvre le portail qui nous occupe ici (Fig. 1).

Sa partie centrale est composée d'un tympan sans linteau et de trois voussures dont le décor est ordonné en fonction du rayonnement des claveaux. Les ébrasements, occupés par des faisceaux de colonnettes, se prolongent au-delà de la retombée des voussures et font retour sur le mur de façade pour supporter deux groupes sculptés adossés chacun à une colonne (Fig. 5). L'emplacement de ces figures encadrant la partie supérieure du portail est celui des statues d'écoinçons traditionnelles dans l'art roman méridional du début du XII^e siècle, aussi bien dans le nord de l'Espagne (San Isidoro de León portes de l'Agneau et du Pardon) que dans le sud-ouest de la France (porte Miègeville à Saint-Sernin de Toulouse). Seul le support est nouveau, et son utilisation entraîne quelques remarques: il ne s'agit pas à proprement parler de statues-colonnes puisque deux personnages se superposent, celui du bas étant accroupi pour supporter le poids de son compagnon. Ce procédé, qui consiste à accrocher un groupe à une colonne, est assez éloigné, pour ne pas dire opposé à la vocation première de la statue-colonne, mais il se rencontre souvent dans le domaine méridional, en Espagne particulièrement: ainsi, à Fuentidueña⁴ ou même à Santa María la Real de Sangüesa, avec le pendu du portail sud⁵.

Par son thème iconographique, le tympan de Moradillo est apparemment très

traditionnel: dans une gloire en amande, le Christ d'Apocalypse tient le livre fermé; autour de lui, les symboles des Evangélistes sont portés par des anges et, de part et d'autre, deux personnages assis présentent des phylactères dont le texte est effacé. Leur type physique permet cependant de reconnaître saint Pierre à droite (barbe courte et cheveux bouclés) et saint Paul à gauche (longue barbe et crâne chauve). Dans la première voussure, les vingt quatre Vieillards de l'Apocalypse, assis, devisant deux par deux, complètent la scène centrale⁶. Ainsi décrite, cette composition représente la vision du Trône de Majesté (Apoc. IV.2.6). Cependant, une inscription, gravée sur la mandorle, en précise le sens: VICIT LEO DE TRIBU JUDA RADIX DAVID ALLELUIA. La citation provient également de l'Apocalypse, mais elle est empruntée au passage qui succède à la vision de Majesté et précède l'apparition de l'Agneau (Apoc. V.5). L'Ange interroge: "Qui est digne d'ouvrir le livre et d'en rompre les sceaux"? Jean pleure de ce que personne ne soit trouvé digne d'ouvrir le livre ni de le regarder", et l'un des Vieillards lui dit: "Ne pleure point, voici, le lion de la tribu de Juda, le rejeton de David, a vaincu pour ouvrir le livre et ses sept sceaux".

Par ailleurs, le personnage du Christ n'est pas tout à fait conforme au type iconographique un peu stéréotypé de la Majesté romane (Fig. 6). On peut en particulier se demander s'il s'agit bien d'un Christ bénissant: sa main droite est malheureusement cassée, mais son avant-bras est posé sur le genou au lieu d'être dégagé latéralement selon la pratique courante. Montrait-il le livre, comme au folio 107r du Beatus de Gérone⁷? (Fig. 4) D'autres détails se rattachent aux habitudes des enlumineurs: ainsi, la tête du Christ n'est ni nimbée ni couronnée, ce qui est exceptionnel dans les représentations monumentales tandis que la tradition manuscrite locale en offre de nombreux exemples⁸. D'autre part, au centre de la première voussure, au milieu des Vieillards, un ange est assis, faisant un geste dont le sens n'est pas clair à cause du mauvais état de conservation. Sa présence se justifie sans doute par le dialogue auquel l'inscription est empruntée, comme c'est souvent le cas, pour les mêmes raisons, dans les manuscrits⁹.

Enfin, c'est peut-être encore à l'enluminure qu'il faut faire appel pour expliquer une autre rareté iconographique du tympan: les symboles des Evangélistes sont réduits à des bustes. Des anges aux mains voilées les présentent. Cette formule, souvent signalée, se rencontre également dans un certain nombre d'édifices romans des Pyrénées et de Castille, à Santo Domingo de Soria (porte ouest), à Berlanga de Duero, à Saint-Martin de Fenolar, à Saint Michel d'Engolasters et à Saint-Aventin¹⁰. Une formule semblable par la forme mais différente par son sens consiste à représenter les Evangélistes eux-mêmes à la place des anges: à Saint-Jacques de Compostelle (porche de la Gloire, portail central), à Valcabrière (porte nord) et à Saint-Bertrand de Comminges (pilier du cloître). Il ne semble pas que cette iconographie se soit beaucoup répandue au-delà des Pyrénées, et on peut, sans grand risque d'erreur, la considérer comme spécifiquement hispanique¹¹. Or, l'enluminure mozarabe offre un certain nombre de variantes sur la représentation des symboles des Evangélistes, et il n'est pas impossible que certaines d'entre elles aient joué un rôle dans la formation de l'iconographie romane: c'est peut-être le cas des animaux en buste, montés sur des roues, qui tiennent saint Jean par la main au moment de l'ouverture des quatre premiers sceaux (Apoc. VI. I.9)¹². A ce stade de l'action, les Symboles ne tiennent pas de livre, pas plus qu'à Moradillo où des inscriptions sont peintes sur des phylactères: Alléluia. Dans la bible de 920 conservée à la cathédrale de León (cod-6), les symboles des Evangélistes, coupés à mi-corps, jaillissent des épaules d'un ange debout - ou d'un Evangéliste ailé¹³?

(Fig. 3) Là encore, bien que ces représentations soient placées au début des Évangiles, les animaux ne portent pas de livre. Il est difficile de pousser très loin la comparaison entre ces miniatures et le tympan de Moradillo tant l'écart stylistique entre ces œuvres est grand, mais il semble qu'un lien les unisse à travers le temps.

Dans ce contexte de référence à la tradition manuscrite, l'inscription de la mandorle prend davantage d'importance. L'image seule ne semble pas assez significative au sculpteur, il lui faut un commentaire par le texte pour qu'il n'y ait pas d'erreur possible sur le sens de la scène: le personnage divin qui tient le livre fermé, ce n'est pas le Christ terrible de l'Apocalypse, c'est le Christ rédempteur. Le commentaire de Beatus sur le passage V.5 de l'Apocalypse ne laisse aucun doute à ce sujet¹⁴. Il se contente de citer un fragment de l'Épître aux Romains (V.8): "Dieu montre son amour envers nous en ce que, lorsque nous étions pécheurs, Jésus Christ est mort pour nous. À plus forte raison, donc, maintenant que nous sommes justifiés dans son sang serons-nous sauvés de la colère". Cette idée du sacrifice du Christ est reprise à la seconde voussure qui est presque entièrement occupée par le massacre des Innocents¹⁵, tandis que le seul chapiteau historié du portail est consacré à une grande représentation de la Cène.

Une autre direction est encore donnée par l'inscription à partir des deux mots: "radix David". Faut-il considérer ce rappel généalogique comme une affirmation de la continuité des Testaments? C'est ce que semble indiquer la présence des groupes latéraux où un personnage barbu, accroupi, porte sur ses épaules un homme debout au visage jeune et imberbe. Les phylactères qu'ils présentent n'ont plus d'inscription, mais la comparaison avec des groupes semblables permet d'y voir une représentation de l'Ancien Testament portant sur ses épaules la Nouvelle Loi¹⁶.

Ainsi, une double pensée se développe au portail de cette petite église à partir d'un schéma général apparemment simple et banal. Dans ses deux aspects, insistance sur le sacrifice rédempteur et continuité des Testaments, cette iconographie est très "moderne" en 1188, bien qu'elle soit véhiculée par le thème traditionnel de la vision apocalyptique. Ce procédé, qui consiste à modifier le sens d'un schéma ancien par l'addition de détails significatifs, se rencontre souvent à la fin du XII^e siècle dans la région de Burgos. Ainsi, à Santo Domingo de Soria, dans une composition formelle absolument semblable à celle de Moradillo, le personnage central est remplacé par la Trinité et les personnages latéraux par la Vierge et saint Jean. A Berlanga de Duero, saint Michel occupe la place de saint Jean et le tympan représente alors le Jugement Dernier¹⁷. Le cloître de Santo Domingo de Silos offre un exemple célèbre de cette démarche iconographique avec le magnifique relief de l'Annonciation-Couronnement de la Vierge associé à l'arbre de Jessé¹⁸. Là aussi, la continuité historique des Testaments est affirmée. A la porte nord de l'église, récemment découverte, l'autel de la Présentation au Temple placé au centre du tympan met sans ambiguïté l'accent sur le sacrifice du Christ¹⁹. C'est une double pensée du même type qui se rencontre encore dans la bible de Burgos qui fut sans doute exécutée au monastère de San Pedro de Cardeña à l'extrême fin du XII^e siècle: dans la scène de l'Adoration des Mages qui précède la généalogie du Christ, (fol. 8v.) la Vierge et l'Enfant occupent la plus grande place. Dans un coin, un vieillard (Isaïe ?) montre d'un doigt l'Enfant et de l'autre un taureau, animal de sacrifice. Au-dessus, les douze tribus d'Israël regardent la scène²⁰.

Ainsi, un groupe cohérent se dessine dans cette région, non par la similitude des

réalisations mais par la communauté d'esprit de tous ces artistes qui, par des procédés divers, tentent de réajuster de vieux thèmes iconographiques aux préoccupations du moment.

Formellement aussi, nous assistons à une sorte de dépassement de la stylistique romane. Certaines habitudes un peu mécaniques, certains "trucs" de métier ne sont pas remis en question dans le traitement du détail, comme les cheveux, les plis retroussés, etc... Mais l'essentiel n'est plus là. La composition du tympan, d'abord, frappe par sa clarté, sa monumentalité. Les personnages, presque grandeur nature, se détachent en très haut relief sur un fond lisse. La sculpture prend possession de l'espace par quelques volumes lancés en avant (les têtes), des effets de raccourci (les bras), ou des torsions qui indiquent le devant et le derrière (les anges assis). Ces caractères ne sont pas propres au tympan de Moradillo, on les rencontre dans beaucoup de sculptures contemporaines, à Estella, à Soria ou à Silos. C'est au niveau du modelé que s'affirme la personnalité du maître du tympan: tandis qu'aux groupes latéraux et aux voussures, la surface est juste griffée par un réseau dense de plis très graphiques, au tympan, au plein relief des figures correspond un traitement réellement plastique du modelé. Dans les visages, les passages de plans sont nombreux et nuancés autour de pommettes hautes et saillantes et des arcades sourcillières étroites. Dans les plis, la qualité est moins constante: certains fragments semblent trahir un désarroi du sculpteur devant une grande surface à animer. Il fragmente alors son travail en multipliant les retombées des draperies. Mais parfois, sur la poitrine du Christ, sur ses genoux, il révèle la même autorité que dans les visages. L'attaque est franche, rapide, comme inachevée, jouant davantage sur la suggestion du volume que sur son indication précise (Fig. 6). Il semble que les comparaisons stylistiques les plus convaincantes entraînent vers les ateliers de Silos ²¹ (Fig. 2), mais certains traits, comme les anges aux boucles en coquille, les personnages aux fronts étroits et aux oreilles plantées loin en arrière, la surabondance du drapé se rencontrent beaucoup dans la région de Burgos à la fin du XII^e siècle. Là encore, un manuscrit provenant de San Pedro de Cardeña nous laisse entrevoir des liens entre un scriptorium encore mal connu et toutes ces sculptures ²².

Le contexte dans lequel fut créé le relief de l'Annonciation - Couronnement de Silos se précise. Iconographiquement, l'oeuvre n'est pas isolée. Stylistiquement, elle n'est exceptionnelle que par la qualité. Le tympan de Moradillo se laisse mieux déchiffrer car la contradiction qui consiste à représenter des personnages de densité réelle au moyen d'un art traditionnellement irréaliste y est souvent mal dominée, tandis qu'à Silos, l'oeuvre tire toute sa grandeur ambiguë de cette même contradiction interne. En même temps, la stylistique romane n'est plus assez contraignante pour organiser de vastes compositions. De là des disproportions dans les corps, de brusques échappées inventives ou, à l'opposé, des parties pauvres, presque inexistantes.

Cette situation ne devait se dénouer qu'au début du XIII^e siècle avec l'arrivée des solutions gothiques élaborées au nord au travers de tous les styles intermédiaires de la seconde moitié du XII^e siècle. Pendant ce temps, en Espagne, le processus de mutation, plus timide mais semblable dans ses tendances, était engagé à l'intérieur même de l'art roman.

NOTES

1. Julio González y González, "El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII", 3 vol, Madrid, 1960, T I, pages 81-97. En ce qui concerne Sedano et ses hammeaux, Gredilla et Moradillo, nous n'avons pas conservé de "fueros", mais un noyau de peuplement est attesté dès 1175 à Sedano par un acte signé le 20 février 1175 à Soria: Alphonse VIII donne à Gonzalo Pérez de Siones et à sa femme une villa dans l' "alfoz" de Sedano. (Archivo Histórico Nacional, Rioseco R 12, carp. 351, núm. 17, Cité par Luciano Serrano, "El Obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII", Madrid, 1935 3 vol. T II, page 90. Publié par Julio González, op. cit, TII, pages 359-360.

En 1190 et 1184, Martín Pérez, avant de partir à la guerre confie ses biens au monastère de Oña, et, entre autres, sa propriété de Sedano (cité par Luciano Serrano, op. cit, T II, page 270.). En mars 1181, dans l'acte de vente d'une propriété du val de Tobes, on trouve parmi les témoins, sept habitants de Sedano, dont trois prêtres, et cinq habitants de Gredilla de Sedano (Cartulaire de la cathédrale de Burgos, vol. 36, fol. 176, publié par Serrano, op. cit, T II, pages 261-262). Avant cette période, on ne trouve guère de mention des terres de Sedano.

2. L'église fut publiée pour la première fois vers 1930: L. Huidobro Serna, "Moradillo de Sedano, su iglesia parroquial, monumento de primer orden en la provincia", 'Boletín de la comisión de monumentos de Burgos', 1930-1933, pages 199-204, 217-223, 257-263, 294-298. J. Martínez Santa Olalla, "La iglesia románica de Moradillo de Sedano", 'Archivo Español de Arte y Arqueología', 1930, pages 267-275. Plus récemment, l'attention fut de nouveau attirée sur cet édifice par Jose Manuel Pérez Carmona, "Arquitectura y escultura románica en la provincia de Burgos", Burgos, 1959, pages 231-233. Voir aussi: Marcel Durliat, "L'art roman en Espagne", Paris, 1962, page 74, planche 161.
3. IN ERA MCCXXVI. Cette inscription est gravée à la fenêtre de l'église située à gauche du portail, sur le tailloir du chapiteau gauche.
4. L'église de Fuentidueña a été démontée et transportée au Musée des Cloîtres à New York. James Rorimer, "The Metropolitan Museum of Art, the Cloisters", 3^e ed., New York, 1963, pages 28-36 planches 9-14. René Crozet, "Statuaire monumentale dans quelques absides romanes espagnoles". 'Cahiers de Civilisation Médiévale', 1969, pages 291-295. Georges Gaillard, "Influences françaises ou caractères espagnols dans quelques sculptures romanes de Castilla", 'XIX^e Congrès international d'histoire de l'art', Paris, 1958, pages 84-86.
5. Cinthia Milton Weber, "La portada de Santa Maria la Real en Sangüesa", 'Principe de Viana', 1959, pages 139-186. René Crozet, "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon", 'Cahiers de Civilisation Médiévale', 1969, pages 47-61.
6. Cette représentation des Vieillards de l'Apocalypse aux voussures se rencontre souvent dans la région quelque soit l'iconographie du tympan: à Gredilla de Sedano (Annonciation-Couronnement), à Ahedo de Butrón, Cerezo de Riotirón (Adoration des Mages), à Santo Domingo de Soria, etc...
7. C. Dubler, J. Marques Casanova, W. Neuss, "L'apocalypse de Gérone", Fac simile, Lausanne, 1962, 2 vol. Le manuscrit, daté de 975, provient sans doute des Asturies, mais il était probablement à Gérone dès le XI^e siècle. C'est malheureusement une oeuvre relativement isolée. Wilhelm Neuss, "Die Apocalypse des Hl. Johannes in der Alspanischen und altchrislichen Bibelillustration", 2 vol. Munster, 1931, T I page 150-151.
8. Frédéric Van der Meer, "Majestas Domini. Théophanies de L'Apocalypse dans l'art chrétien", Rome, 1938, pages 295-302.
9. On remarque également la présence d'un ange au milieu des Vieillards dans les autres exemples cités note 6. Cependant, son attitude et ses attributs varient d'un édifice à l'autre: à Santo Domingo de Soria, il est assis et tient une boîte ronde, à Ahedo de Butrón, il est debout et balance un encensoir
10. René Crozet, "Les quatre Evangélistes et leurs Symboles. Assimilations et adaptations", 'Les cahiers techniques de l'art', Strasbourg, 1962, vol 4, fasc 3, pages 5-26.

11. Tous ces exemples datent de la seconde moitié du XII^e siècle ou du début du XIII^e siècle. Marcel Durliat, "Pyrénées romanes", La Pierre -qui- vire, 1969, pages 63 et 169. José Antonio Gaya Nuño, "El románico en la provincia de Soria", Madrid, 1946, pages 129-143 et 201-202. Parmi les nombreux ouvrages consacrés au porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle et à Maître Mathieu, citons seulement: José Manuel Pita Andrade, "La huella de Saint-Denis", 'Cuadernos de estudios gallegos', fasc. XXIII, 1952, pages 371-383. Georges Gaillard, "Le porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles", 'Cahiers de civilisation médiévale', 1958, pages 455-472. René Crozet, "Les quatre Evangélistes..." op. cit., page 10, signale un exemple italien du début du XIII^e siècle à la cathédrale de Borgo San Donino (chapiteau du cloître).
12. A titre d'exemple, citons le folio 126v du Beatus de Gérone (voir note 7), les folios 108v-109v de l'Apocalypse de Saint-Sever exécutée vers le milieu du XI^e siècle (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms Lat. 8878), le folio 70v du Beatus provenant de San Andres de Arroyo au début du XIII^e siècle (Paris, Bibliothèque Nationale, Nouvelles Acq. Lat 2290). Wilhelm Neuss, "Die Apocalypse..." op. cit, T II, planches LXVII et LXVIII. Emile Van Moe, "L'Apocalypse de Saint-Sever", Paris, 1942 planche 8.
13. Jesús Domínguez Bordona, "Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España", Madrid, 1933, 2vol. T I, pages 176-178. André Grabar et Carl Nordenfalk, "La peinture du Haut Moyen-Age", Genève, 1957, pages 163-164. Ecrite et peinte par Juan et Vimara au monastère de Albearès.
14. Beati in Apocalipsin, Ed. Henry Sanders, Rome, 1930, pages 326-327.
15. C'est également le cas au portail ouest de Santo Domingo de Soria. A Moradillo, les scènes ont été montées en désordre, certaines figures étant même coupées en deux. D'autre part, des animaux fantastiques s'y intercalent ainsi que d'autres scènes de l'Enfance du Christ, comme l'Annonciation, la Visitation et la Fuite en Egypte.
16. Emile Mâle, "L'art religieux au XIII^e siècle en France", Paris, Réed, 1958, T I, page 41.
17. José Antonio Gaya Nuño, "El románico..." op. cit, pages 129-143 et 201-202.
18. Sur ces sculptures du cloître de Silos, voir en particulier: Dom Justo Pérez de Urbel, "El claustro de Silos", Burgos, 1930. Georges Gaillard, "Sculptures espagnoles de la deuxième moitié du XII^e siècle", 'XX^e Congrès International d'Histoire de l'art', New York, 1961 pages 142-149. José Manuel Pérez Carmona, "Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos", Burgos, 1959, pages 216-227.
19. Joaquín Yarza Luaces, "Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos", 'Goya', 1970, pages 342-345. Jacques Lacoste, "La sculpture à Silos autour de 1200", 'Bulletin Monumental' 1973, pages 100-128.
20. Burgos, Bibliothèque provinciale. Joaquín Yarza Luaces, "Las miniaturas de la Biblia de Burgos", 'Archivo Español de Arte', 1969, pages 185-203.
21. Si l'exécution rapide et baroque des draperies se rattache davantage au relief de l'Annonciation-Couronnement, les visages sont étonnement proches des fragments récemment mis à jour (voir note 19). Comparons, à titre d'exemples, le visage du Christ de Moradillo et celui qui, reproduit figure 2, provient de Silos: même structure générale rectangulaire, même bouche mince aux commissures tombantes, même yeux aux pupilles gravées, mêmes cernes qui entaillent la joue, etc...
22. Il s'agit du Beatus partagé entre Paris (ancienne collection Marquet de Vasselot) et Madrid (Musée Archéologique et bibliothèque de Heredia Spinola). P. A. Lemoisne, "Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy", V, Paris, 1909, pages 131-140, planches XXXI à XXXIV. Jesús Domínguez Bordona, "Exposición de manuscritos españoles..." op. cit, page 184, planches 38-39.



Fig. 1. Moradillo de Sedano. Eglise paroissiale. Porte sud, tympan. (Photo Vergnolle). - Fig. 2. Santo Domingo de Silos. Tête trouvée lors de récentes fouilles (Photo publiée dans la revue 'Goya', 1970 page 343).

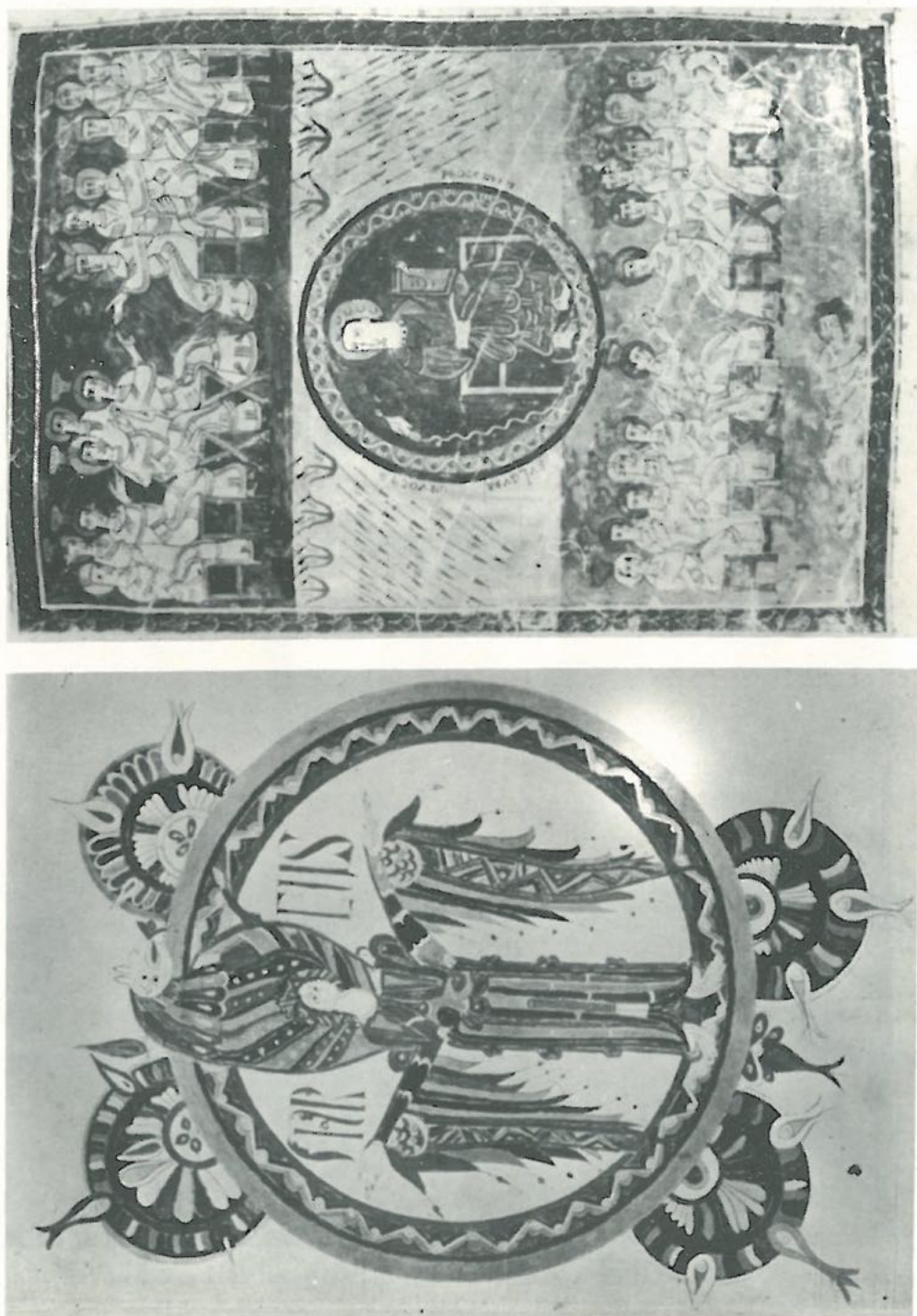


Fig. 3. Bible. Cathédrale de León. Cod. 6 fol. 204. - Fig. 4. Beatus de Gérone, fol. 107v. L'Extase de Jean.



Fig. 5. Moradillo de Sedano. Eglise paroissiale. Porte Sud. Groupe latéral droit (photo Vergnolle). — Fig. 6. Moradillo de Sedano. Eglise paroissiale. Porte Sud, tympan, détail. (Photo Vergnolle).

UN GROUPE DE PEINTURES MURALES GOTIQUES EN SUEDE

BERIT WALLENBERG. STOCKHOLM. SUEDE

Le fameux couvent de Vadstena, consacré en 1384, dont la fondatrice, Sainte Brigitte, est morte il y a 600 ans, a été d'une grande importance pour toutes les espèces de l'art en Suède pendant le quinzième siècle. On peut se rappeler les broderies magnifiques faites à la maison religieuse, les manuscrits illuminés, les sculptures en bois, les retables et les peintures murales. Beaucoup est écrit sur ce sujet par nos savants comme Andreas Lindblom, Carl af Ugglas, Bengt Söderberg, Henrik Cornell, Ake Nisbeth, Rune Nörberg, Monica Rydbeck, Otto Rydbeck, etc. On a restauré le couvent des soeurs, et voilà que l'on a retrouvé dedans les murs eux-mêmes le palais du roi Magnus Eriksson, une surprise énorme ! Celui-ci a donné son palais à Brigitte afin de le transformer en un couvent. La façade a été décorée par des peintures décoratives, et l'intérieur gardait encore des fragments de peintures figurées. On connaissait déjà les peintures de la fin du seizième siècle dans la petite chapelle à prière de Sainte Brigitte, et surtout les belles peintures de la Salle du chapitre dont je parlerai ici.

Le maître de la Salle du chapitre, "Kapitelsalsmästaren", est arrivé de Prague. Il a copié là-bas une tête de la Sainte Vierge, d'après un panneau des trois rois adorateurs qui se trouve en la collection de la Pierpont Morgan Library à New York, et qui est une réplique de la même scène du manuscrit de "Liber viaticus" qui appartenait à l'évêque Jan de Streda, mort en 1364. L'artiste est le même. Le manuscrit se trouve encore à Prague. "Kapitelsalsmästaren" emploie la copie de Prague lorsqu'il peint les volets d'un retable de la Sainte Vierge, commandé par la paroisse de Norra Fagelas, vers l'an 1400. C'est alors qu'il fait le dessin d'une bordure d'autel pour la cathédrale de Linköping, où l'autel de Sainte Brigitte fut consacré en l'an 1401. La bordure de Linköping et le retable de Fagelas répètent des scènes des murs de la Salle du chapitre, peintures par le même artiste qui doivent être faites plus tôt. A son retour de Prague par les fleuves de Moldau et d'Elbe, le maître a copié le retable de Londres, alors dans le couvent de la Sainte-Madeleine à Hambourg, l'oeuvre dernière du Meister Bertram. Ainsi se répète la scène du Couronnement de la Vierge du retable de Londres au mur de Vadstena. "Kapitelsalsmästaren" inaugure la peinture murale de Vadstena, école de grande importance en Suède. Il est suivi par son élève le "Risingemästaren", un Suédois qui a étudié l'art bohémien et l'art du "Kapitelsalsmästaren", ce qu'on peut voir aux peintures de

Furingstand et d'Ostra Eneby. Après cela il est engagé à peindre les "portraits" du roi Magnus Ladulås et de sa reine sur la façade de l'église de Riddarholmen à Stockholm, fondée par Magnus Ladulås. La peinture doit être faite avant la mort de la reine Marguerite en 1412. Il peint plus tard la fameuse église de Risinge, remplie de médaillons contenant des scènes figurales, comme c'est aussi le cas dans les églises d'Ostra Eneby et d'Oberga. On trouve des peintures par sa main aussi à Kaga, Askeby, Kristberg. Ce maître a deux élèves qui abandonnent l'atelier de Vadstena. L'un est Passionsmästaren, le maître de la passion, qui se rend à Visby, où il fonde un atelier de production en masse de frises de la passion en peintures murales dans une centaine d'églises en Gotlande. L'autre est "Erentunamästaren", le maître d'Erentuna, qui fonde une manufacture à Upsala, appelé par l'archevêque Johan Håkansson (1421-1432), ancien moine de Vadstena. Ce maître doit avoir visité Barcelone entre 1419 et 1423. Il a étudié et copié les figures de saint Paul du retable de la Toussaint à sant Cugat del Vallès près de Barcelone, une oeuvre par Pere Serra, afin de les peindre plus tard dans les églises de Färentuna et d'Erentuna. Il s'en est allé à Vic, pastrop loin de Barcelone, afin d'étudier les retables faits par Lluís Borrassà, le retable de Sainte Claire de 1414, le retable de Saint André de 1417-1418, ainsi que le retable de "Jesus et Abgar". En regardant ces retables, on peut reconnaître des figures de Tängeråsa, Spanga, Erentuna, Vidbo, Litslena, des églises au centre de la Suède qui possèdent des peintures murales par Erentunamästaren ou bien par un de ses élèves. Borrassà est influé par le maître du retable de Wittingau et doit avoir étudié en Bohême. En route pour la Suède il paraît que le maître d'Erentuna ait regardé la Nicolaikirche à Wismar au nord de l'Allemagne. Là se trouve un rinceau de fleurs toutes spéciales pour l'art de l'atelier d'Upsala. On retrouve le rinceau de Wismar aux volets du retable de la Sainte Vierge fait par le maître d'Erentuna pour l'église de Svärta. Il peint lui-même dans les églises de Färentuna, Erentuna, Spanga, Tanagerasa, Arboga, Vaksala en Suède, ainsi que dans les églises de Bjernå, Virmo et Nykyrko en Finlande. Un roi à Virmo est copié de Färentuna. Puis ce roi de Virmo se retrouve aux vitraux à Nagu, aussi en Finlande. Un élève a peint les prophètes de Vidbo et de Litslena qui rappellent des figures de Borrassà. Un autre élève, probablement du nom de Magnus Haquini, a peint la messe de saint Grégoire au mur d'Erentuna et beaucoup de personnes à Arboga. Son style ne ressemble pas à l'art de Barcelone. Un troisième élève a peint la troisième voûte de Vaksala. Un quatrième élève a fait des peintures murales à l'église de Saint Nicolas d'Orebro, aux églises de Knisslinge et Nymö en Scanie et à l'église de Strö en Västergötland. Il est probable qu'il s'appelle Henning, celui qui a signé à Gösslunda. Un cinquième élève est Nicolaus Haquini de Vadstena qui a signé à Ysane en 1459 et encore a fait des peintures à Långaröd, à Maglehem et à Nymö. Ses physionomies sont plus orientales que celles de Pere Serra - il doit avoir étudié des manuscrits arméniens-. Nicolaus Haquini est le chef de l'atelier de Vadstena, mais il a aussi fondé une manufacture à Ahus en Scanie, appartenant au Danemark. Il avait des élèves là-bas, Vittskövlemästaren qui a peint Torna-Hällestad en 1460, et encore Gladsax, Vittskövle, Nymö, Maglehem, Djurröd, Långaröd, Gärds-Köpinge, dont les deux dernières remplies de médaillons qui nous rappellent ceux de Risinge, et ensuite Rinkabymästaren, un expressionniste qui aime les drôleries en dessinant les figures. On trouve ses peintures aux églises de Torna-Hällesta, Araslöv, Rabelöv, Norra Strö, Emislöv et Rinkaby. L'atelier d'Ahus cesse bientôt sa production. Mais les ateliers de Vadstena continuent longtemps encore. Un maître nommé Amund qui a signé à Södra Rada, Värmland, en 1494, est le plus connu. Il a peint une grande quantité d'églises dans les provinces autour du grand lac Vättern.

"SPAIN OR TOULOUSE?" A HALF CENTURY LATER OBSERVATIONS ON THE CHRONOLOGY OF SANTIAGO DE COMPOSTELA

JOHN W. WILLIAMS. UNIVERSITY OF PITTSBURGH. U.S.A.

In a minor way the title of Kingsley Porter's article in the "Art Bulletin" of 1924 is for the Romanesque period what Strykowski's "Orient oder Rom" was for the Early Christian era. A real question is asked, but the open-endedness which the title implies is immediately denied by the text which follows. Porter's article was inspired by Emile Male's "L'Art religieux du XII^e siècle"¹, which Porter proceeded to review with what may seem an obsessive concern for establishing Spanish priorities for this or that iconographic or formal convention². Whereas Spain's own scholars had decided to treat Romanesque art as having a Gallic foundation,³ Porter had discovered Silos and all that it implied, for him, of the precocity of Spanish art in the eleventh century⁴. Considering the question posed by Porter's title, the art of Toulouse received surprisingly little attention, and the excessively nationalistic caste of his approach seems to have caused an unfortunate reaction against what was and remains a valid and still unanswered question which lies close to the heart of such concerns as the development of Romanesque sculpture programs and the concept of a Pilgrimage Roads School. Thus Gaillard, in the major study of the relevant monuments produced after Porter's article, termed the question "Spain or Toulouse?" "irritante" and adopted a position which led away from a direct confrontation of the issue: "La renaissance de la sculpture à la fin du XI^e siècle ne s'est pas produite, comme on paraît l'avoir supposé souvent, en un seul endroit déterminé... mais au contraire en divers points à la fois"⁵. During the half century since Porter's provocative article our knowledge of how the relationship between Languedoc and northern Spain was promoted has not advanced very far. Only recently has the legitimacy of Porter's question been reasserted in focussed studies⁶ that stand in sharp contrast to Porter's accelerated, all-inclusive tour of the Pilgrimage Roads.

As the issue of Spain's role in the formation of the Romanesque art of Southwest Europe re-emerges, Santiago de Compostela occupies a prominent position. This is so not only because its plan, use of sculpture, and sculptural style and iconography have striking analogies with comparable elements north of the Pyrenees, but also because it is assumed that the chronology of Santiago's stages is fixed within limits that are quite precise by the standards which normally have to prevail in Romanesque studies⁷.

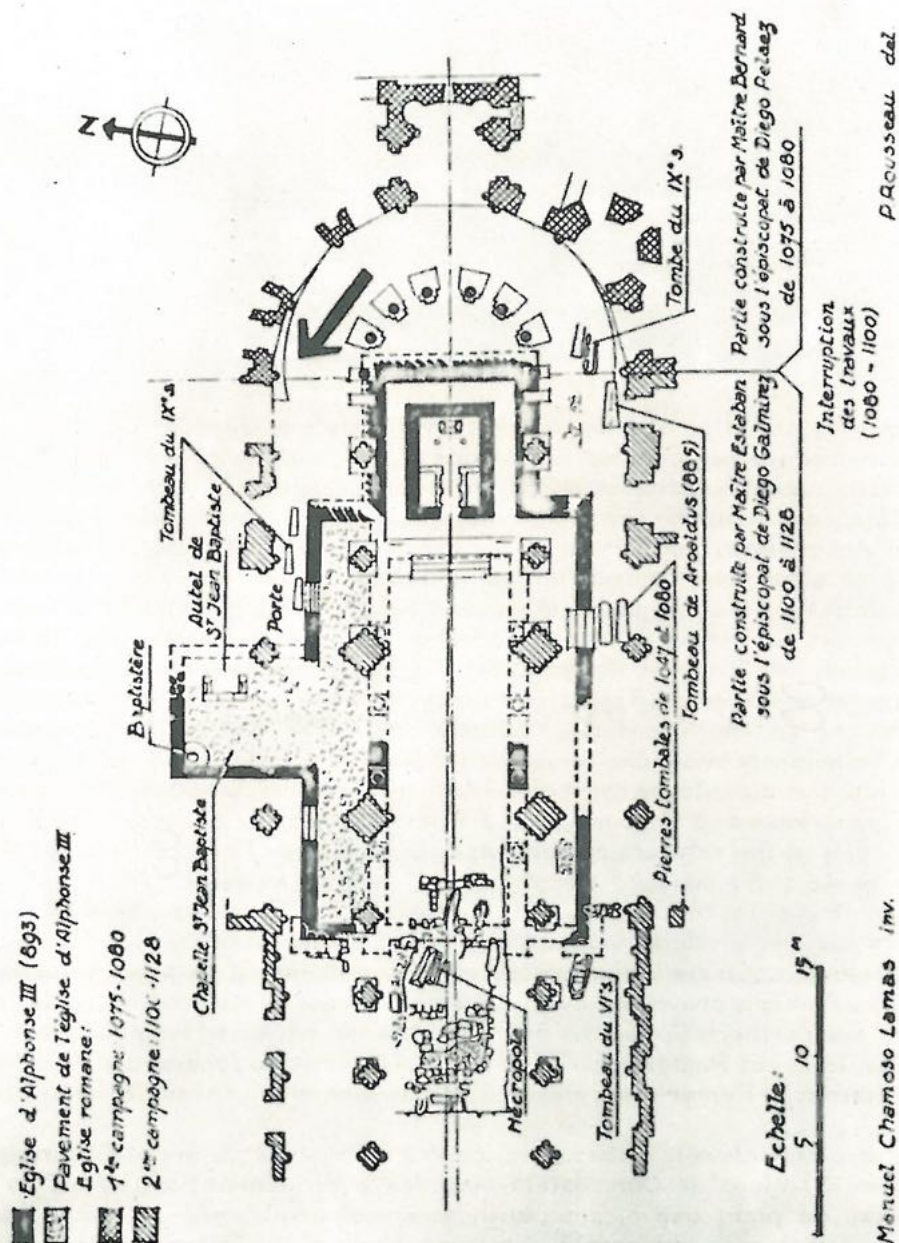


Fig. 1. Plan of Excavations at Santiago de Compostela (M. Chamoso, 'Bull. Soc. nat. Ant. de France', 1957).

Our knowledge of the progress at Santiago comes from a rich assortment of "documents": a biography of Diego Gelmírez, the prelate chiefly responsible for the Romanesque cathedral⁸; the history of the site included in the so-called "Codex Calixtinus"⁹; inscriptions with dates; and the excavations carried out in the 1950's¹⁰. As a result we have a scholarly consensus on the chronology at Santiago: 1) the building was well begun by 1080 under the direction of Bishop Diego Peláez; 2) At the time of Peláez's deposition for political reasons in 1088 the chevet, or at least the three easternmost chapels of the ambulatory, would have been completed; 3) By 1112 the transept, including its façades was more or less completed. These dates coincide so exactly with those accepted for Saint-Sernin in Toulouse that Gaillard's view that the question "Spain or Toulouse?" or at least "Santiago or Saint-Sernin?" is pointless, almost seems to be vindicated.

However, a close look at the foundations of the chronology at Santiago suggests interpretations other than those normally agreed upon. I would like to review aspects of the evidence which cast doubt on the assumption that Santiago and Saint-Sernin rose simultaneously, and to suggest we should be more open to the idea that Santiago followed, in time, the church of Saint-Sernin.

In recent literature¹¹ the excavations carried out at Santiago in the 1950's have been cited as providing proof of the traditional claim that a fundamental change occurred in the construction of the Cathedral between the three easternmost chapels and the continuation of the chevet toward the west. The "Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France" published in 1957 a report of the excavations as they touched on this question¹². According to this report and the accompanying plan (Fig. 1) remnants of a foundation wall showed that the original ambulatory was shallower than the actual one and traced a horseshoe trajectory. One assumes that the substructure referred to is represented in the accompanying plan by the line which appears on the north side in front of the chapel of Santa Fé (see arrow, fig. 1), merges with the line of the present ambulatory, and re-emerges on the south side in front of what was the chapel of San Andrés. Here would seem to be firm and precise evidence of the point at which the work carried out by Peláez before his departure in 1088 gave way to Gelmírez's project. Indeed, that conclusion appears on the plan where a dotted line cuts across the choir: the three chapels to the east of that line are attributed to Bishop Peláez; those to the west are assigned to Diego Gelmírez and the architect Master Estéban.

However, if one compares this plan with the excavation reports published in Spain¹³ it is impossible to verify these important discoveries and conclusions (Fig. 2). The crucial area in front of the chapel of Santa Fé is not shown to have been opened at all. What is reported and shown is an enigmatic short section of abandoned foundation wall (see arrow Fig. 2) which runs from the corner where the ambulatory meets the north transept and ends abruptly at its most salient point in front of Santa Fé (Fig. 4)¹⁴. Since it is of rubble and absorbed by the regular granite ashlar masonry of the actual ambulatory foundation, the rubble foundation was built first. Although the horseshoe foundation reported in the French journals is not mentioned at all, the Spanish report does state¹⁵ that the rubble foundation terminates at the point where one would expect to find evidence of the change from Peláez's architect to Gelmírez's. If this is the case, one arrives at a conclusion totally contrary to the one reached in the "Bulletin des Antiquaires": the earlier foundation, Peláez's, would lie to the "west" of the first three ambulatory chapels and have belonged to an abandoned project for a church much shorter than the one actually carried out. Furthermore, there

would be nothing standing today which could be attributed to Peláez's project. While I am not sure one should infer as much from such an enigmatic fragment, it "is" clear that the excavations as they have been reported so far do not provide any firm evidence about the point at which the shops of the eleventh century gave way to those of the twelfth.

Two capitals¹⁶ at the entrance to the chapel of San Salvador have been interpreted as confirmation that the area was completed during Bishop Peláez's administration. Pairs of angels hold scrolls stating *TEMPORE PRESULIS DIDACI INCEPTUM OPUS FUIT* on one capital, and *REGNANTE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRUCTUM OPUS* (Fig. 6) on the other. Gaillard believed it impossible that Peláez, whom Alfonso forced to resign his episcopal rank for his part in an aborted plan to deliver Galicia into the hands of William the Conqueror, would have been honored jointly with Alfonso. He also thought that the style of these capitals placed them within the first campaign at Santiago, between 1078 and 1088¹⁷. At the same time, however, he admitted that both their style and iconography had its closest parallels with Auvergnate capitals of the twelfth century, a connection he sought to make plausible by reference to lost eleventh century Auvergnate prototypes¹⁸. One can more easily believe that these capitals are contemporary with the mature capitals at Conques and in Auvergne, and carried out at a time when sedition had ceased to be an issue. Even their iconography is evocative of homage to predecessors, for small figures taken to be effigies of Alfonso and Peláez are shown standing between the angels, who touch their shoulders protectively¹⁹. Nearby are other capitals which employ iconographic types prominent on the south transept portal and related work at the church of Saint-Sernin of around 1090. Thus we have in the window between the chapels of San Salvador and San Pedro the punishment or threat of sin in the guise of a man menaced by dragons with curling tails (Fig. 3), a theme featured on the "Porte des Comtes" at Toulouse (Fig. 5)²⁰. If the style is not identical, the composition is. "Luxuria", with snakes at her breasts, in the same window and nearby in the ambulatory at Santiago, provides another parallel with the "Porte des Comtes" capitals²¹.

The more advanced, "international" character of these capitals and the capitals with inscriptions, in comparison with other, seemingly more primitive and indigenous capital types in and near San Salvador²², indicates that there were two stages of construction even within this area of the chevet, with Gelmírez directing the completion of the curve of the ambulatory. This would explain why its chapels were dedicated in 1105, seventeen years after Peláez's departure²³. Although the more primitive capitals may have been carved during Peláez's tenure, that is during the 1080's²⁴, it is well to remember that although Gelmírez became Bishop in 1100, he assumed administrative charge of the Cathedral at least seven years earlier²⁵. He may have continued to employ local shops for a brief period and then have replaced them with sculptors put in contact with developments elsewhere on the Pilgrimage Roads, including Conques and Saint-Sernin²⁶. Since very little of the Cathedral as we see it was completed before the 1090's, it would not seem plausible to attribute the similarities between the capital types at Santiago and Saint-Sernin to the independent reworking of similar prototypes²⁷.

A rare degree of similarity, if not identity, of sculptural style and iconography makes the relationship of the south transept façade at Santiago and the south doorway at Saint-Sernin a central issue in any consideration of the question "Spain or Toulouse?" or its more refined version "Santiago or Saint Sernin?". Although Porter thought that Santiago determined the type of church constructed along the Pilgrimage Roads, he was prepared

to accept some of the figures on the "Platerías" façade as the work of a master who might have, thought not necessarily, begun his career in Toulouse²⁸. Gaillard saw a mutual exchange of influences²⁹. In each case the assumed contemporaneity of the "Porte Miégeville" and the "Puerta Platerías" made the problem of the point of origin for the particular style either insoluble or irrelevant. However, the evidence which underlies the assumption of contemporaneity for these two important portal programs should be examined with a critical eye. By scholarly consensus the Porte Miégeville has been dated to 1100-1115³⁰. The first indication we have of a date for the beginning of the transepts at Santiago is the dedication of 1105 which the "Historia Compostelana" ³¹ records as including all of the transept chapels except that of San Nicolás, the outer chapel of the north transept. It has been argued that the north transept façade was carried out first on the grounds that it had primary importance and because its sculpture initiated the iconographic program³². The failure to include the chapel of San Nicolás in the dedication of 1105 suggests that the corner of the transept had not yet been turned, and one should hesitate to place the façade sculpture of the north façade at Santiago much earlier than the end of the first decade of the twelfth century. Nevertheless, the single agreed upon terminus ante quem for some of the south transept sculpture at Santiago is 1109³³. The basis for this date is the well-known inscription ANFUS REX beside the figure of St. James above the doorway of the South Transept. It is customarily assumed that it refers to Alfonso VI, who died in 1109. The inscription constitutes an unusual gesture and one would expect it to have some special significance. It is well to remember, therefore, that Alfonso VI's successor of the same name began to figure prominently in Galician history long before he was crowned Emperor in León in 1126. In 1107 Alfonso VI had decreed that should his daughter and heir Urraca remarry, her son Alfonso Raimúndez would possess Galicia. When Urraca married Alfonso el Batallador of Aragón, Alfonso Raimúndez's kingship became an issue in maneuvers between Gelmírez and the Galician magnates on the one hand and Urraca on the other. As a result, in 1111 Alfonso Raimúndez was anointed by Gelmírez, given the sword, scepter and gold crown and placed on the episcopal throne in the Cathedral of Santiago in his solemn coronation as king of Galicia³⁴. In 1116, by way of affirmation of his position, Alfonso was given a triumphal entry into the city when he returned from battling the Almorávides near Toledo³⁵. In light of these circumstances it would seem that there is an equal, if not better, reason to see in the ANFUS REX inscription a reference to the future Alfonso VII rather than Alfonso VI. If that is the case, the figure of St. James, with all that it implies stylistically for the relationship between the sculpture of the "Porte Miégeville" Door and that of the "Puerta Platerías", need not have been completed by 1109.

In conclusion, it would not seem that there is firm evidence for making either the ambulatory or the transept façades at Santiago earlier or even contemporaneous with comparable parts of Saint-Sernin. At the same time one must reject the idea that iconographic and stylistic forms as similar as we find at the two sites could have evolved independently as a natural evolution from like prototypes. The most apparent evolution is one which began with the transept portal and ambulatory plaques at Saint-Sernin and ended at San Isidoro in León. To appeal to a kind of spontaneous generation, even in the interest of 'denationalizing' history, is to deny credit to the individuals responsible for some of the influential solutions to the problem of designing church façade programs.

If our conclusion tends to undercut the favorite tenet of one of the stages of Porter's scholarly life, namely the primacy of Spain vis à vis Languedoc in the development

of Romanesque art, he anticipated such a revision in the forward to his last book on Spanish art:

"The best books written twenty or even ten years ago are now out of date. There can be little doubt that what we do today will seem equally quaint to an even nearer future. Classic works do not exist in this field. Its fascination, like that of the flame, lies largely in the very fact it is changeful and transitory"³⁶.

FOOTNOTES

1. Earlier articles on Romanesque sculpture ('American Journal of Archaeology' 22, 1918, 339-427; 'Gazette des Beaux Arts' 15, 1919, 47-60) were written in reaction to Male's review of his own "Lombard Architecture" ('Gazette des Beaux Arts' 14, 1918, 35-46).
2. The first hint of Porter's belief in the priority of Spain vis à vis Languedoc appeared in his 1918 article in the 'American Journal of Archaeology', where he supposed that the sculptor of the Moissac cloister derived his knowledge of Wiligelmo's sculpture by way of Spain (p.422). Porter seems to have discovered Spain during the composition of this article, for on an earlier page (404) the Moissac cloister was termed an original creation: "Back of the cloister of Moissac we cannot go. The art appears here suddenly, without preparation, unconnected with anything that is known of earlier date in this or any other region".
3. E. Serrano Fatigati: "Esculturas de los siglos XII y XIII: Aragón y Cataluña". 'Boletín de la Sociedad Española de Excursiones' 8, 1900, 250-263; V. Lampérez y Romea: "Historia de la arquitectura cristiana española de la edad media". Madrid, 1908, I, 24; L. Torres Balbás: "Los comienzos del arte románico en Castilla y León y las ruinas de San Justo en Quintanaluengos (Palencia)". 'Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones' 16, 1918, 1-6. All of these writers agree that Romanesque art as a style was imported from France and replaced debilitated local traditions. Serrano and Lampérez explained the importation as a consequence of Spain's new political and ecclesiastical ties with France at the end of the eleventh and the beginning of the twelfth century.
4. A. K. Porter: "Pilgrimage Sculpture". 'American Journal of Archaeology' 26, 1922, 10ff.
5. G. Gaillard: "Les débuts de la sculpture romane espagnole". Paris, 1938, 233.
6. See for example, T. Lyman: "The Pilgrimage Roads Revisited". 'Gesta' VIII/2, 1969, 30-44; S. Moralejo: "Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca". 'Bulletin monumental' 131, 1973, 7-16.
7. See, e.g., the recent colloquium at Conques, where the dates 1105-1112 for the transept at Santiago appear as an established guide for the problems of chronology at Sainte-Foy (W. Sauerländer, "Das 7. Colloquium der Société française d'archéologie: Sainte-Foy in Conques", 'Kunstchronik' 26, 1973, 225-230).
8. "Historia Compostelana" in 'España Sagrada'. ed. H, Flórez, XX, Madrid, 1765.
9. "Liber Sacti Jacobi". Bk. V. See Jeanne Vielliard ed., "Le guide du pèlerin de Saint-Jacques Compostelle", Macon, 1938; K.J. Conant, "The Early Architectural History of Santiago de Compostela", Cambridge (Mass.) 1926, 49-58.
10. M. Chamoso Lamas: "Excavaciones arqueológicas en la catedral de Santiago (1945-1957)". 'Compostellanum' 1, 1956, 1-32, 349-400, 803-856; 2, 1957, 575-678. This is the excavator's provisional report. A good summary, with plans, was published by an assistant, José Guerra, as "Excavaciones en la catedral de Santiago, I, 'La ciencia tomista' 87, 1960, 97-168, 269-324.

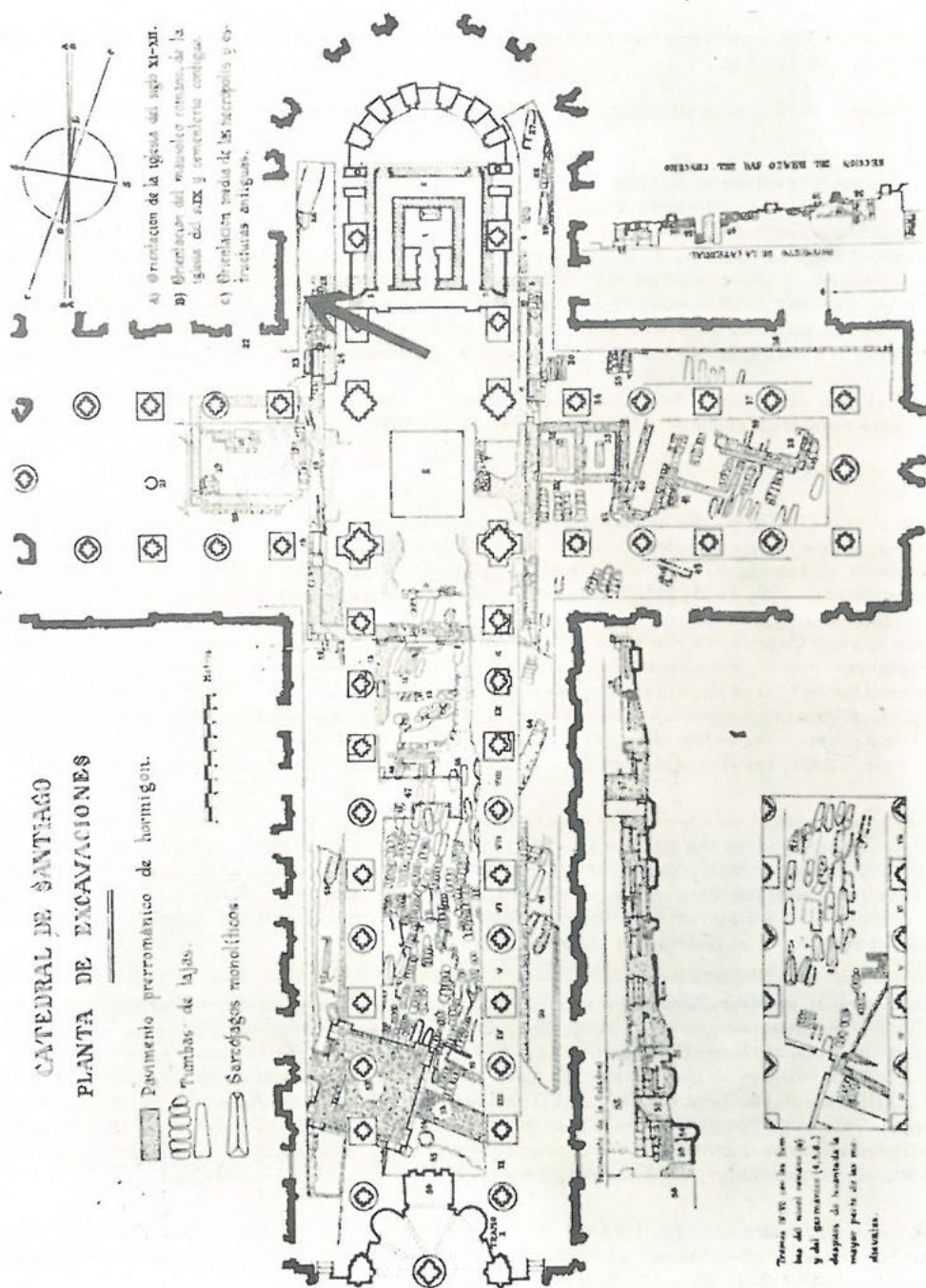


Fig. 2. Plan of Excavations at Santiago (J. Guerra, 'Ciencia tomista', 1960).

11. M. Durliat: "L'art roman en Espagne", Paris, 1962, 15-16; T. Lyman, "Gesta" VIII/2, 32.
12. R. Louis: "Fouilles exécutées dans la cathédrale Saint-Jacques-de-Compostelle" 'Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France 1954-55' (1957), 152-153. The plan is attributed to M. Chamoso. The report was summarized, with the same plan, in 'Bulletin monumental' 116, 1958, 139-141.
13. See note 10. The most complete plan appears in J. Guerra: 'Ciencia tomista' 87, 1960, between pp. 304-305. See our fig. 2.
14. M. Chamoso: 'Compostellanum' I/4, 1956, foto 18. See 319-322 for a discussion of this wall.
15. Ibid., 321-322. The plan published at the end of Chamoso's text in 'Compostellanum' 2, 1957, does not include either of the aberrant foundation walls just cited, but the manner of shading foundations distinguishes between the work of 1075-1088 and that of 1100-1138, and at the same point in the chevet. It should be noted that K. Conant ("Early Architectural History of Santiago de Compostela", Cambridge (Mass. 1926, 21-22, fig. 8, pl. VIII) detected a break in the continuity of the masonry courses on the northern exterior wall of the ambulatory at a point just to the west of the Chapel of Santa Fé, that is, one bay to the west of Chamoso's problematic point of change. It occurs, however on the level on the tribune. It would seem to be significant that it coincides with a rise in the level of the tribune vault, a change which occurs, for some reason, one bay before the introduction of the transept.
16. G. Gaillard: "Les débuts de la sculpture romane espagnole" pl. LXXVIII, 11-12; M. Gómez Moreno, "El arte románico español", Madrid, 1934, pl. CLVIII.
17. Op. cit., 165.
18. Ibid., 172-174. With the tendency to place the Auvergnate examples after Conques, in time, a direct connection between examples at Sainte-Foy of angels with scrolls and the two capitals at Santiago has been stressed. See P. Deschamps, 'Bulletin monumental' 1941, 246 and W. Sauerländer, 'Kunstchronik' 26, 1973, 229-30. Recently published monographs on Conques and Auvergne by Jacques Bousquet and Zygmunt Swiechowski were unavailable at the time of writing. A relationship between Santiago and Conques is manifest in other capitals and in the sculpture of the right tympanum of the "Platerías" portal. In the case of the Santiago capital of the punishment of avarice in the north transept, its similarity to a portion of the Conques tympanum (Deschamps, loc. cit., fig. 5) has its only logical explanation in its having been derived from the tympanum, rather than vice-versa. It is to be regretted that agreement on the date of the Conques tympanum seems as far away as ever (Sauerländer, loc. cit., 230), for it would provide a terminus post quem for the transept at Santiago.
19. Another example of the commemorative attitude taken by Peláez's successors is found in San Salvador in the inscription in the north wall which stated that the chapel was dedicated in 1105, thirty years after the foundation of the church, (M. Gómez Moreno, "Arte románico" 113). Alfonso VI died in 1109. We do not know the date of the death of Peláez, who retired to Navarre. To date the capitals with inscriptions to a time after Alfonso's death on the basis of their iconography would necessitate a radical reworking of Santiago's chronology.
20. For examples at Saint-Sernin see M. Durliat, "La construction de Saint-Sernin de Toulouse au XI^e siècle", 'Bulletin monumental' 121, 1963, figs. 7, 9, 11. Similar versions also appear at Lescar and Saint-Jean-de-Mazères (P. Deschamps, "French Sculpture of the Romanesque Period", pl. 27 a, b). The tribune window at San Isidoro de León also has an example (Gómez Moreno, "Arte románico", pl. LXIII), which Gaillard (pp. 171, 227) thought might have been the prototype for the Toulouse versions. This claim cannot be dismissed out of hand, but it should be pointed out that whereas Gaillard believed the León capital to date between 1054 and 1063, evidence recently adduced would place it later in the eleventh century (J. Williams, 'Art Bulletin' 55, 1973, 171ff.).
21. Gaillard, "Les débuts", pl. LXXVII, 9, 10 for Santiago; T. Lyman, "The Sculpture Programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse", 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes' 34, 1971 12ff., pl. 9, d for the Toulouse example.

22. Gómez Moreno: op. cit., pls. CLIX, CLX; G. Gaillard, "Les débuts", pl. LXXVIII, 2.
23. 'España Sagrada' 20, 52-53. However, San Salvador had at least neared completion by 1102, when the relics of San Frutos were provisionally deposited there (ibid., 41). One issue that has not been adequately discussed is the manner in which the Cathedral was laid out. Implicit in most discussions is progress in vertical sections, beginning with the east end. In that case it would seem that the architect Bernard and the fifty masons described in Peláez's service in the "Codex Calixtinus" (Bk. V, cap. 18) might well have achieved the area traditionally assigned to Peláez. However, they may have been occupied with the lateral extension of the foundations. It is the same problem that is posed by F. Salet in his review of K. Conant's monograph of "Cluny" ('Bulletin monumental' 127, 1969, 235ff.).
24. It is tempting to see them as contemporary with the capitals of the Pantheon at León.
25. In 1092/3 according to the "Historia Compostelana" ('España Sagrada' 20, 19-20), but Bernard Reilly has argued that Gelmirez's administration had already begun before 1090 ('Santiago and Saint Denis: The French Presence in Eleventh Century Spain', 'Catholic Historical Review' 54, 1968, 476-477).
26. This would account for the appearance of "Master Esteban of Santiago" in Pamplona in 1101, four years before the dedication of the ambulatory and transept chapels at Santiago (J. M. Lacarra, "La catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos", 'Archivo Español de Arte y Arqueología' 7, 1931, 73ff.). The frequent attribution of transept portal sculpture at Santiago to Esteban is hard to reconcile with his departure from Santiago as early as 1101.
27. A proposal made by T. Lyman, 'Gesta' VIII/2, 1969, 30ff. Another capital type at Santiago which would seem to be a somewhat schematic version of a type found at Saint-Sernin employs birds holding foliate sprays. Cf. Lyman, fig. 2 and Gaillard, "Les débuts", pl. LXXIX, 17, 18.
28. A.K. Porter: "Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads", Boston, 1923, 215ff.
29. In "Les débuts", 197, he finds the resemblance of the head of an angel flanking Christ in the "Miégeville" tympanum to a head at Santiago "striking", but with the Toulouse version less fresh and apparently representative of a playing out of a style native to Compostela. On the other hand he accepts the marble columns with figures under arcades at Santiago as having evolved stylistically out of the marble ambulatory reliefs at Saint-Sernin (188).
30. W. Sauerländer: "Das sechste internationale Colloquium der 'Société française d'archéologie': die Skulpturen von Saint-Sernin in Toulouse", 'Kunstchronik' 24, 1971, 341-347, p. 346.
31. 'España Sagrada' 20, 52-53.
32. S. Moralejo: "La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago", 'Compostellanum' 14, 1969, 661-662.
33. Although the date of 1103 for the completion of the "Platerías", which Gómez Moreno proposed after an idiosyncratic reading of the date on the jamb of the right door, still appears in accounts of the sculpture at Santiago, the rebuttals by Gaillard ("Les débuts", 158-160) and M. Schapiro ("A Note on an Inscription of the Cathedral of Santiago de Compostela", 'Speculum' 17, 1942, 261-262) are conclusive.
34. "Historia Compostelana" in 'España Sagrada' 20, 120.
35. Ibid., 210. According to A.G. Biggs ("Diego Gelmírez, First Archbishop of Compostela", Washington D.C., 1949, 112-113), citing P. Rassow, ("Die Urkunden Kaiser Alfons VII von Spanien", 'Archiv für Urkundenforschung' 10, 1928, 337), "From this time dates the series documents issued by the young king, who may now be styled Alfonso VII, in his own name; at the same time the history of his own chancery begins".
36. "Spanish Romanesque Sculpture", Florence/Paris, 1928.



Fig.3. Exterior capital of ambulatory window between Chapels of San Salvador and San Pedro.- Fig.4. Rubble wall under north ambulatory of Santiago ('Compostellatum', 1956).



Fig. 5. Capital from Porte des Comtes at Saint-Sernin, Toulouse (photo: Yan). - Fig. 6. Capital with Alfonso VI at Entrance to Chapel of San Salvador (from a cast).

THE FAÇADE SCULPTURE OF SANTO DOMINGO IN SORIA

ANN S. ZIELINSKI STATE UNIVERSITY OF NEW YORK AT PLATTSBURGH, U.S.A.

The church of Santo Domingo (Tomé) in Soria reflects the cosmopolitan character of the city in the late twelfth century. The harmonious design of the façade with its two-zone arrangement of blind arcades on each side of a deeply recessed portal affirms Santo Domingo's position as one of the most impressive minor churches in Spain.

In addition to the architectural merits of this church, the sculpture of the tympanum, voussairs and embrasure capitals is of singular importance in Spanish medieval art. This paper will present an interpretation of the portal compositions and attempt to establish the historical significance of the church. The subject matter of the sculpture includes scenes from Genesis and the life of Christ. Dominating the ensemble are the monumental figures of the Trinity ("Paternitas") surrounded by four angels bearing symbols of the Evangelists. At the angles appear the portraits of Isaiah and the Virgin. This type of lavish portal decoration does not occur elsewhere in the province and rarely appears in this part of Castile. Furthermore, there exists only one other tympanum in Spain, that of San Nicolás de Bari in Tudela (1150-60; Navarra), where the Trinity is represented with the Evangelistic symbols and the figures of David and, perhaps, Isaiah. No other biblical figures are included.

At Santo Domingo, the themes of the Incarnation and the Redemption are related to the tympanum in both the capitals and the voussairs. Below, scenes from the Creation and the Fall unfold as the prelude to the Messianic events which are depicted in the voussairs. The narrative culminates with the Resurrection and a return to the image of the heavenly kingdom as signified by the Elders who serve to unite the themes expressed in the voussairs and in the tympanum.

The complex program of the portal and the treatment of the façade suggest that Santo Domingo was accorded a special role among the churches in Soria. It is further asserted that the church may have been commissioned by Alfonso VIII (1158-1214) shortly after 1170 to commemorate his gratitude to the citizens of Soria for their action in preserving Castilian sovereignty before that king's accession to the throne. There are no extant

documents related either to the construction or to the consecration of the church. Juan Antonio Gaya Nuño ("El arte románico en la provincia de Soria", Madrid, 1946) has dated the church between 1170-1188, that is during the time after the marriage of Alfonso VIII and Doña Leonor and sometime before the construction of the small church of Moradillo de Sedano (Burgos). Durliat and de Pamplona have also suggested a date in the last quarter of the twelfth century. The relevance of the above details concerning the date of the church are discussed more fully in my paper. It is sufficient here to comment that Alfonso VIII's marriage to Doña Leonor is a significant factor in establishing the stylistic link between Santo Domingo and the architecture of Poitou and Saintonge. The sculpture of the remote Burgos church, dated 1188, represents a simplified version of the major compositions at Santo Domingo.

Although there are distinct features in Santo Domingo, the Poitevin influence, specifically that of Notre-Dame-la-Grande (1130's) in Poitiers, is evident in the design of the façade, while some of the subjects in the voussours at Santo Domingo are related to the spandrel compositions at Notre-Dame-la-Grande. If Santo Domingo were chosen by Alfonso VIII as a symbol of his recognition of Sorian loyalty, then Doña Leonor may have become involved in the building program of the church. The presence of two figures in niches above the portal may be portraits of the royal patrons.

Santo Domingo is unique among the minor churches for the remarkably rich content of its sculptural ensemble. The development of the two central themes of the Incarnation and the Redemption not only acclaims its contribution to medieval iconography but would also seem to confirm its prominence among Sorian churches, by virtue of its royal affiliations. In both design and decoration Santo Domingo signifies with eloquence the expression of royal patronage and gratitude.

EL PRIMER VOLUMEN DE LAS
ACTAS DEL XXIII CONGRESO
INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE
SE ACABO DE IMPRIMIR EN LA
IMPRESA DE LA
UNIVERSIDAD DE GRANADA
EL VEINTINUEVE DE
FEBRERO DE
1976

