ACTAS

DEL

XXIII CONGRESO INTERNACIONAL

DE

HISTORIA DEL ARTE

ESPAÑA ENTRE EL

MEDITERRANEO Y EL ATLANTICO

GRANADA 1973

II

UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
MCMLXXVII

ACTAS DEL
XXIII CONGRESO INTERNACIONAL DE
HISTORIA DEL ARTE
II

EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
DE LA
UNIVERSIDAD DE GRANADA
AGRADECE PROFUNDAMENTE AL
RECTORADO DE LA MISMA,
PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y
MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES
LAS AYUDAS
CONCEDIDAS PARA LA PUBLICACION DE
ESTE VOLUMEN DE LAS
ACTAS

ACTAS

DEL

XXIII CONGRESO INTERNACIONAL

DE

HISTORIA DEL ARTE

ESPAÑA ENTRE EL

MEDITERRANEO Y EL ATLANTICO

GRANADA 1973

II

UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
MCMLXXVII

©

UNIVERSIDAD DE GRANADA. ACTAS DEL XXIII CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE. Obra completa. Editado e impreso por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada para el Departamento de Historia del Arte. Un.Gr.70.76.17. Depósito legal Gr.77.1976. ISBN.84.600.6927.3.

©

UNIVERSIDAD DE GRANADA. ACTAS DEL XXIII CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE. Vol. II. Editado e impreso por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada para el Departamento de Historia del Arte. Un.Gr.70.76.17. Depósito legal Gr.561.1977. ISBN.84.338.0045.0. 1500 ejemplares.
Printed in Spain.

Imprenta de la Universidad de Granada. Hospital Real. Cuesta del Hospicio, s/n.

SUMARIO

[Palabras preliminares] 11

SECCION III. EL ARTE MUSULMAN. L'ART ISLAMIQUE. MOSLEM ART 13

María Dolores Aguilar: Dos alminares malagueños 15
Santiago Alcolea Gil: Aspectos de arquitectura neoárabe en Cataluña (s. XIX-XX) 22
Nimet Allam Hamdi: Nude Females in Islamic painting 35
Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle: Abolengo islámico y tradición cristiana en el arte mudéjar aragonés: la techumbre de la capilla del Castillo de Mesones de Isuela 40
Luis Berges Roldán: Los baños árabes de la Alta Andalucía 49
Jesús Bermúdez Pareja: Identificación del Palacio de Comares y del Palacio de los Leones, en la Alhambra de Granada 55
Jesús Bermúdez Pareja: El gran zócalo del Mexuar de la Alhambra 57
Christian Ewert: Tradiciones omeyas en la arquitectura palatina de la época de los taifas. La Aljafería de Zaragoza 62
Antonio Fernández Puertas: En torno a la cronología de la torre de Abūl-l-Ḥaŷŷāŷ 76
Antonio Fernández Puertas: Algunas consideraciones sobre la escritura cúfica en los Palacios de Comares y los Leones 89
Heinrich Gerhard Franz: Der durchkreuzte bogen als ornamentales motiv 95
Alice Wilson Frontingham: Ceramic baptismal fonts of Toledo province 100
Félix Hernández y Ana María Vicent: Plaqueta decorativa califal procedente de Medina al-Zahra. 109
Zoltan Kadar: La survivance des illustrations medicaux islamiques en occident: les miniatures du Codex Latin d'Abul Qasim dans la Bibliothèque Universitaire à Budapest 118
Jaime Lafuente y Juan Zozaya: Algunas observaciones sobre el castillo de Trujillo 119
María Mercedes Lillo Alemany: Algunas similitudes decorativas entre el arte omeya oriental y la mezquita de Córdoba 128
Juan de Contreras, Marqués de Lozoya: El mudéjar enriqueño en Segovia. El Palacio Real de San Martín 136
Balbina Martínez Caviró: Sobre las armaduras de madera en el arte mudéjar toledano 139
José Gabriel Moya Valgañón: Bóvedas nervadas de tradición musulmana en Torrecilla de Cameros. 151
Michelangelo Muraro: Questoni "islamiche" nell'arte veneziana 156
Gratiniano Nieto Gallo: Nuevos datos sobre la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria). 168
María Victoria Ordóñez Palacios: Representación del león en el arte hispanomusulmán 170

Gyorgy Rozsa: L'iconographie des monuments d'art turcs en Hongrie 178
Inés Ruiz Montejo: La influencia islámica de algunas puertas románicas de la cuenca del Duratón 179
Minoru Saito: Erwägung zum orientalischen charakter der mozarabischen handschriften im 10. und 11. jahrhundert 183
Gyorgy Szekely: Quelques rapports artistiques entre les hongrois et musulmans aux IX-XII[e] siècles 187
Micael Useinov: Sur la question liée à l'art "musulman" et "chrétien" de l'Orient au sujet des monuments d'architecture du Moyen Age des peuples de la Transcaucasie 190
Rafael Vañó: La casa mudéjar de Ubeda 198
Zdzislaw Zygulski: The elements of islamic culture in the polish sarmatism of the 16th-18th centuries 203

SECCION IV. EL RENACIMIENTO. LA RENAISSANCE. THE RENAISSANCE 209

Salvador Andrés Oldax: Actuación del escultor romanista Lope de Larrea en Alava 211
Carlos Asenjo Sedano: Diego de Siloe en la Catedral de Guadix 214
Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle: El tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira y la estereotomía en España 226
Rosario Camacho Martínez: La Custodia de la Catedral de Granada 233
Annie Cloulas-Brousseau: Les choix esthetiques de Philippe II: Flandre ou Italie, selon le temoignage de Fray José de Sigüenza 236
David B. Davies: The influence of philosophical and theological ideas on the art of El Greco in Spain 242
Guy Delmarcel: The dynastic iconography of the Brussels Tapestries "Los Honores" (1520-1525) 250
Philipp P. Fehl: Iconography or ekphrasis: The case of the neglected cows in Titian's "Rape of Europa" 260
Concepción Félez Lubelza: Francisco Florentino: Nuevas observaciones sobre la presencia italiana en Granada 278
Amelia Gallego de Miguel: El arte del hierro en el Renacimiento español 280
María Concepción García Gaínza: Navarra entre el Renacimiento y el Barroco 290
Felipe Mª Garín Ortiz de Taranco: La resonancia activa y exportadora de la pintura de "cassoni" en la Valencia del cuatrocientos 300
María Elena Gómez-Moreno: El retablo de Vileña 304
María Gulacsi-Agghazy: De la statuette equestre de Leonard du Musée des Beaux Arts de Budapest 316
Hanno-Walter Kruft: Page Gagini and the sepulchres of the Ribera in Seville 327
Michael J. Liebmann: Michael Sittow, burgher of Tallinn and court painter of Queen Isabella of Castile (additions and specifications) 339
Charles Randall Mack: The Palazzo Rucellai reconsidered 344
Enrique Marco Dorta: Claudio de Arciniega, arquitecto de la Catedral de México 351
Isabel Mateo Gómez: Una curiosa representación de la Soberbia en la sillería del coro de la Catedral de Zamora 361
María del Carmen Morte García: El pintor Diego González de San Martín 365
Priscilla E. Muller: Philip II, Federico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, Bartolomé Carducho and the Adoration of the Magi in the Escorial retablo mayor 367
Mary Newcome: Genoese art in the epoch of Philip II 377

Loredana Olivato: Testimonianze della cultura architettonica spagnola (e araba) nell Rinascimento italiano: alcuni disegni di Giorgio Vasari il Giovane 378
Beatrice G. Proske: The tomb of Beltrán de la Cueva at Cuéllar 385
Lionello Puppi: La città del Greco 393
Santiago Sebastián: El programa neoplatónico de la portada de la Universidad de Salamanca . . . 406
Carmelo Solís Rodríguez: Francisco Becerra y los canteros trujillanos del siglo XVI 410
René Taylor: The façade of the Chancillería of Granada 419
Harold E. Wethey: Titian's "Adam and Eve" and Philip II 437
Catherine Wilkinson: Juan de Mijares and the Reform of Spanish Architecture under Philip II . . 443

SECCION 5. ARQUITECTURA Y DECORACION EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII. ARCHITECTURE ET DECOR AUX XVII^{e} ET XVIII^{e} SIECLES. ARCHITECTURE AND DECORATION IN THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES 449

Mª Concepción Amerlinck Asseretto: Los ingenieros militares y la arquitectura urbana en Guatemala en la época de la Ilustración 451
Diego Angulo Iñiguez: Estructuras de cubiertas islámicas llegadas a América a través de España: las armaduras con lacería morisca 457
Jorge Bernales Ballesteros: El clasicismo de algunos relieves de Pedro Roldán 461
Ayres de Carvalho: Lo scultore spagnolo D. José Xavier de Larra Churriguera (n. 1706-dopo 1768) in Portogallo 466
María del Pilar Corella Suárez: Juan Gómez de Mora en la Iglesia de la Magdalena de Getafe . . . 477
Suzanne Damiron: Dessins originaux pour l'illustration du Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne d'Alexandre de Laborde 484
Juan Francisco Esteban Lorente: Aportación al arte provisional del Barroco zaragizano: los capelardentes reales 487
Margarita Estella: Nuevas notas sobre Celedonio del Arce y el relieve en marfil que representa el Juicio de Salomón tasado por Pedro Alonso de los Ríos 489
María Concepción García Gaínza: Navarra entre el Renacimiento y el Barroco 500
Emilio Gómez Piñol: Jaime Bort y la fachada occidental de la Catedral de Murcia: algunas consideraciones sobre la índole estilística de su diseño 507
Flavio Costa Gonçalves: A arquitectura et a talha no Noroeste de Portugal durante o seculo XVIII 522
Jorge Luján Muñoz: Algunas consideraciones sobre espacio, estructura y decoración en la arquitectura de iglesias de los siglos XVII y XVIII en la Capitanía General de Guatemala 524
Manuel Montero Vallejo: Notas sobre la presencia de urbanismo barroco en una calle de Madrid . 532
Erwin Walter Palm: Uber die Struktur der Spanischen Kirche im 16.-18. jahrhundert 538
Francisco Prat Puig: La casa de Diego Velázquez y el Museo de Ambiente Histórico Cubano . . . 540
Thomas F. Reese: The late style of Ventura Rodríguez: architecture and reform politics in the reign of Charles III 551
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: Motivos ornamentales en la arquitectura de la península ibérica entre manierismo y barroco 560
Carlos Sambricio: La crítica a la arquitectura barroca en la primera mitad del siglo XVIII 567
Virginia Tovar Martín: Melchor de Bueras, desconocido arquitecto real del siglo XVII 571
José Valverde Madrid: Teodosio Sánchez de Rueda 586

El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, venciendo serias dificultades motivadas, principalmente, por el agravamiento de la crisis económica, tiene la satisfacción de presentar el segundo volumen de las Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Contiene las ponencias de las secciones tercera, cuarta y quinta, con un mayor número de páginas que el anterior. De esta forma será factible incluir en un tercero y último volumen las ponencias de las restantes secciones. Cabe esperar que dentro de pocos meses podrá concluirse la impresión de la obra.

En el primer volumen se dio cuenta de una serie de circunstancias que incidieron decisivamente en el cumplimiento del compromiso contraído por la Secretaría del Congreso y por su Presidente, Xavier de Salas. Desde entonces las dificultades fueron en aumento, pero como contrapartida debe ponerse mayor énfasis en las ayudas de algunas personas e instituciones.

Le Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Grenade aprés avoir surmonté des grandes difficultés dues surtout à l'agravation de la crise économique, présente avec une grande satisfaction le deuxième volume des Actes du XXIIIème Congrés International d'Histoire de l'Art. Ce volume qui contient les rapports des troisième quatrième et cinquième sections, a un nombre de pages plus grand que le premier. Ceci permettra de finir avec un troisième et dernier volume les rapports des dernières sections. Nous espérons arriver a la fin de notre entreprise dans quelques mois. Dejá dans le 1er tome nous avons rendu compte de plusieurs faits qui ont incidé gravement sur l'engagement accepté par le Sécrétariat du Congrés, et par son président, le professeur Xavier de Salas. Depuis, les difficultés se sont accrues. Il faut insister d'autre part sur l'aide reçue de la part de quelques personnalités et Institutions.

En été 1976, aprés un changement dans le gouvernement de l'Université le nouveau Recteur monsieur

The Department of History of Art of the University of Granada, overcoming serious difficulties due to the economic crisis, has the satisfaction of presenting the second volume of the Summary Proceedings of the XXIII International Congress of History of Art. This volume contains the papers of the third, fourth and fifth sections, with a greater number of pages than the previous one. In this way it will be possible to include the papers of the remaining sections in a third and last volume. It is expectet that within a few months the printing of the entire work will be concluded.

In the first volume we mentioned a series of circumstances which had a decisive influence on the fulfilling of the commitment made by the Secretary of the Congress and its President, Xavier de Salas. Although the difficulties have been mounting, we must emphasize the help of various persons and institutions. When in the summer of 1976 a change in the governing body of the University took place, the

Al producirse en el verano de 1976 un relevo en el gobierno de la Universidad, el nuevo Rector, Antonio Gallego Morell, manifestó su firme propósito de proseguir, e incluso incrementar, las contribuciones concedidas hasta ahora. En el seno del Departamento de Historia del Arte se llevó a cabo la composición y preparación de los originales, siendo decisivo, una vez más, el esfuerzo de José Alvarez Lopera. El secretariado de Publicaciones, a través de su imprenta, se encargó de la tirada del texto y láminas; dentro de este organismo no puede olvidarse la asistencia de Montserrat Rubió, Subdirectora del mismo. Resultaría en exceso prolijo nombrar a otros colaboradores que tanto en nuestro Departamento como en la imprenta coadyuvaron con generosidad a la puesta a punto del volumen.

La premura de tiempo nos impidió someter los textos ya compuestos a la supervisión de los Presidentes de las secciones, Klaus Brisch, Earl E. Rosenthal e Yves Bottineau. Pedimos por ello disculpas, porque nos consta la buena disposición de los tres para llevar a cabo esta labor. Esta omisión puede justificar algunas erratas que en casos como éste resultan inevitables.

No puede olvidarse, finalmente, que el Ministerio de Asuntos Exteriores y el Patronato de la Alhambra renuevan las subvenciones concedidas en el volumen anterior contribuyendo a la difusión de estas Actas.

Antonio Gallego Morell exprima sa ferme détermination de continuer et même d'augmenter la subvention.

C'est dans le Département d'Histoire de l'Art où a eté faite la préparation, composition et mise en page des copies. Encore une fois l'effort de monsieur José Alvarez Lopera a été decisif. Le Sécrétariat de Publications de l'Université s'est chargé dans son atelier d'imprimerie, du tirage du texte et illustrations, là encore il ne faut pas oublier l'aide de Mme. Montserrat Rubió Lois. Il serait trop long de nommer tous les autres collaborateurs de notre Département et de l'imprimerie qui ont contribué au succés final.

Le manque de temps nous a obligé a laisser de côté l'aide genéreusement offerte par les présidents des sections, messieurs Klaus Brisch, Earl E. Rosenthal et Yves Bottineau pour la correction d'épreuves. Nous tenons à leur presenter nos excuses. Cette omission expliquera peut-être les quelques erreurs qui apparaîtront inévitablement.

Nous devons aussi faire mention du Ministère d'Affaires Etrangéres ainsi que du "Patronato de la Alhambra" qui ont renouvellé les subventions accordées dejá à la parution du 1er volume et contribuent ainsi à la diffusion des Actes.

new Rector, Antonio Gallego Morell, expressed his firm intention of proceeding with, and even increasing, the contributions granted so far. The Department of History of Art has completed the editing of the original versions, once again being decisive the efforts on the part of José Alvarez Lopera. The Secretariado de Publicaciones, through its University press, took charge of the printing of the text and illustrations. In this respect, we must not forget the assistence of Subdirector, Montserrat Rubió. It would be impossible to mention here the many other collaborators who, both in out Department and in the Printing office, contributed generousty to the completion of this volume.

Lack of time has prevented us from submitting the printed texts to the supervision of the Presidents of the sections, Klaus Brisch, Earl E. Rosenthal and Yves Bottineau. We excuse ourselves for this, since we count on the favorable disposition of all three to carry out this work. This omission can explain any misprints, which in cases such as this, are unavoidable.

Finally, may we once again call to your attention the fact that the Ministerio de Asuntos Exteriores and the Patronato de la Alhambra have renewed the subsidies granted for the preceeding volume, contributing in this way to the distribution of these Summary Proceedings.

José Manuel Pita Andrade
Secretario del
XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte

SECCION 3
SECTION 3

PRESIDENTE
PRESIDENT PROF. BRICH

VICEPRESIDENTE
VICE-PRESIDENT JOSE MARIA DE AZCARATE

El arte musulmán
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

L'Art islamique
3.1. L'art hispano-islamique et le Maghreb
3.2. L'art hispano-islamique et l'Orient Méditerrannéen
3.3. L'art islamique et l'art chrétien. L'art mudéjar
3.4. L'art islamique et l'Europe Orientale

Moslem Art
3.1. Hispano-Moslem Art and the Mogreb.
3.2. Hispano-Moslem Art and the Eastern Mediterranean
3.3. Moslem Art and Christian Art. Mudejar Art
3.4. Islamic Art and Eastern Europe

DOS ALMINARES MALAGUEÑOS

MARIA DOLORES AGUILAR. UNIVERSIDAD DE MALAGA. ESPAÑA

Uno de los lugares más bellos de la provincia de Málaga, es el valle del Algarrobo; a través de su curso, los regadíos costeros penetran en el interior, escalonándose en pequeñas vegas hilvanadas por bancales: Algarrobo, Sayalonga, Competa, Archez y Canillas de Albaida que es su cuna [1].

Archez está junto al río, y hay que descender hasta su lecho para ver, entre el laberinto de su urbanismo tan musulmán, este alminar que fue de su mezquita.

Es de ladrillo rojo. Su primer cuerpo aparece encalado. El segundo ostenta en sus cuatro frentes decoración de ladrillo recortado formando rombos mixtilíneos. En la parte superior termina en piezas circulares, en la inferior se remataría por columnillas desaparecidas (Fig. 1).

Por el lado norte conserva policromía en tono rojo, con motivos decorativos vegetales en la parte de los rombos de ladrillo que ocupa todo el frente de las cuatro fachadas, dejando las esquinas lisas.

Encima de este cuerpo, una cinta de azulejos azules sobre fondo blanco formando rombos.

Sobre ella un cuerpo más pequeño limitado por impostas de ladrillo, ocupado por arcos apuntados de herradura entrelazados, con policromía de tipo geométrico rombos, cuadrados y dameros.

Encima, el cuerpo de campanas cubierto por tejado a cuatro aguas en el lugar en que estaría la terraza.

Su planta es un cuadrado de 3,64 m. con un pilar central cuadrado de 1'07m. Alrededor sube la escalera cubierta por bóvedas escalonadas de medio cañón. Algunas presentan aristas en los ángulos y otras se unen por una diagonal común. Su altura total es

alrededor de los 15 m. tomados al nivel actual de la calle que es de suponer no será el mismo que el primitivo. Su relación con respecto al lado es de 1/4 (Fig. 3).

La entrada actual no es la primitiva, ya que a la misma altura de la entrada hay una bóveda tapada que indica que se prolonga hacia abajo la escalera.

Cinco veces al día subiría el almuédano a esta torre: al rayar el alba, al declinar el sol después del mediodía, a media tarde, después de la puesta del sol y al anochecer. Sus voces llegarían a confundirse con las de otro almuédano próximo en la distancia pero lejano en su medio geográfico: el de Salares.

Salares no tiene río. Aquí el agua no puede hacer el milagro del verdor de las vegas. El secano mediterráneo, olivo, cereales, viñedos, es su medio de riqueza[2]. Su paisaje es agreste, colgado en la falda de Sierra Tejeda; y en sus pendientes y bien iluminadas solanas, se endulza la pasa. Ya en el pueblo, la vista se ciega por la blancura de la cal que se derrama hasta los suelos. Sus calles son vericuetos, curvas y contracurvas cruzadas a veces por arquillos o algorfas que son como un refugio del ardiente sol para el caminante. Entre su apretado caserío de auténtico perfil morisco, se levanta el alminar de su mezquita (Fig. 2).

La similitud con el de Archez es manifiesta. Aunque no hay comunicación directa entre los dos pueblos, siempre hay pasos por las montañas que son conocidos por las gentes del lugar y que pondrían en contacto a los artífices de ambas obras.

Es de ladrillo rojo, encalada su parte baja, deja al descubierto parte de mampostería cruzada por verdugadas de ladrillo. Más arriba se limita sólo a este material adornado por un pequeño rectángulo de azulejos con dos filas de rombos azules sobre blanco. El ladrillo se utiliza como elemento decorativo al disponerlo en diferentes posturas.

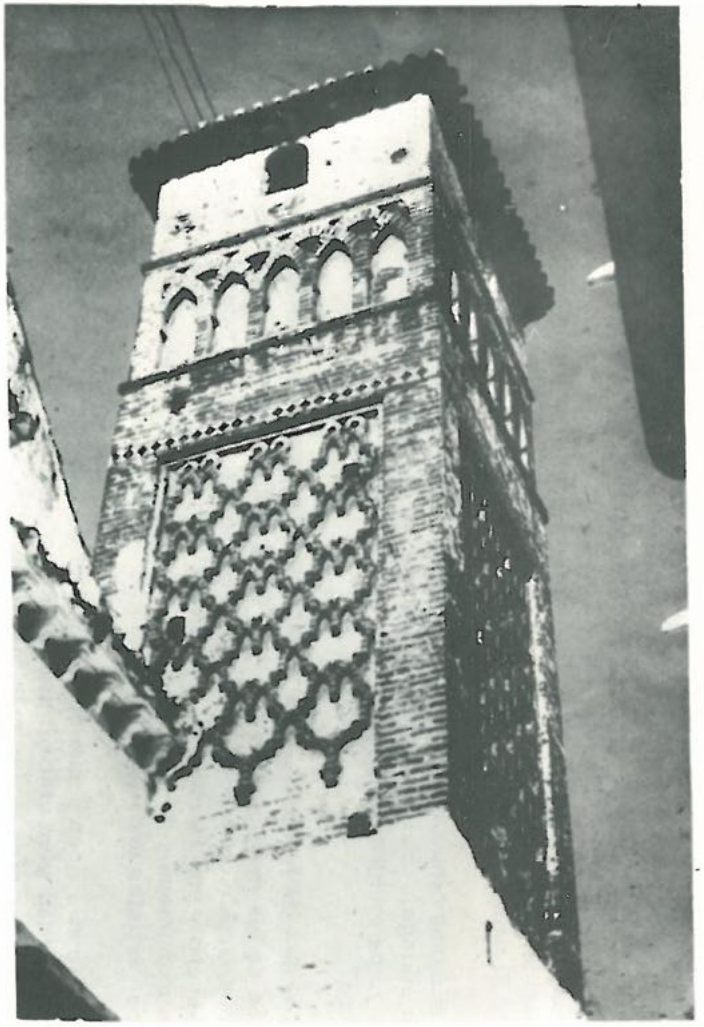
La zona decorada tiene los mismos rombos mixtilíneos descritos en Archez faltándole los remates circulares superiores. Si tuvo pintura nada conserva de ella.

Como el de Archez estuvo encalado, pero la lluvia y el viento se han encargado de devolverle su primitiva belleza. Sobre esta zona decorada, y a partir de una imposta de ladrillo, el cuerpo de campanas, adición cristiana, que quebró para siempre la voz del almuédano. Obra mudéjar, lleva alfices cobijando los arcos de sus campanas.

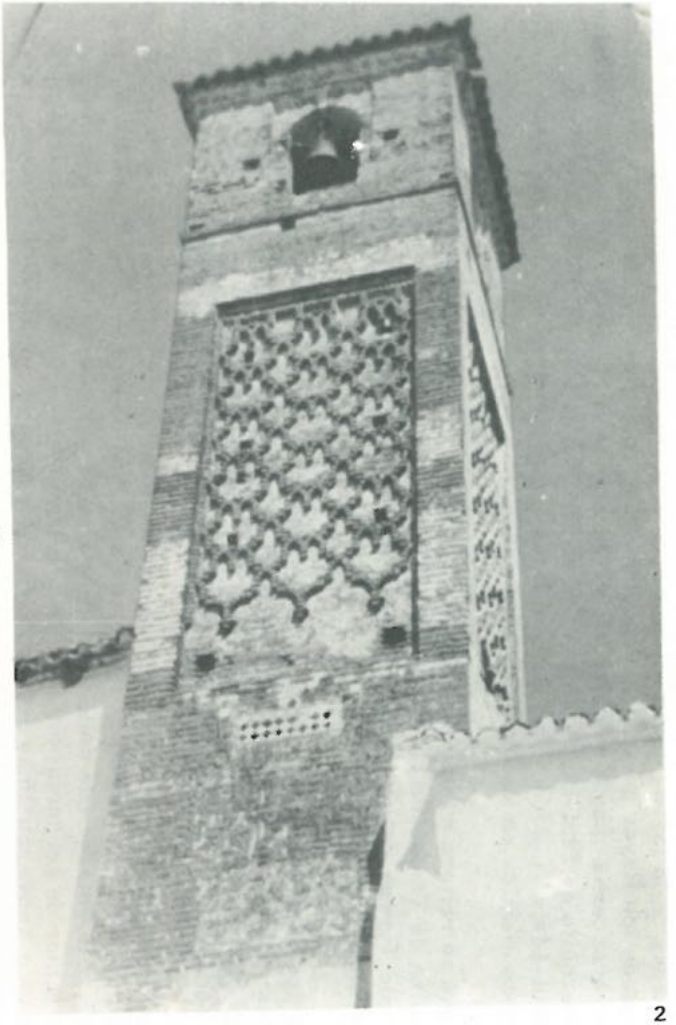
Las dimensiones de este alminar son 3,05 m. de lado y el pilar central cuadrado de 0'90. La altura 12 m., es decir cuatro veces la longitud del lado (Fig. 4).

El interior, presenta bóvedas escalonadas de medio cañón y de arista en los ángulos. La entrada actual muestra que se han tapado otras bóvedas que prolongarían más el recorrido por el interior, y situarían la entrada original más baja. La armadura del tejado es de vigas y tablazón, y está hundido el suelo del cuerpo de campanas, lo que ha hecho más difícil la medición de la altura. El distinto material y la peor calidad de la obra diferencian claramente esta obra mudéjar.

Las relaciones de estos alminares hay que buscarla en principio en la arquitectura granadina en la que el alminar de San Juan de los Reyes presenta entrelazos, marcando una época posterior a los almohades en que la decoración se hace más sencilla y uniforme.



1



2

Fig.1. Alminar de Archez (Málaga).- Fig.2. Alminar de Salares (Málaga).

Dentro de la provincia de Málaga, el alminar de San Sebastián de Ronda, presenta restos de arquillos de ladrillo recortado que según Torres Balbás ocuparían la totalidad de las fachadas de la torre, como éstos que nos ocupan, separándose del tipo granadino de San Juan de los Reyes que sólo se decora el centro de la fachada[3]. Esta circunstancia la hace acercarse más a modelos africanos que de Al-Andalus, como son el alminar de la mezquita de Sidi-Bu-Medina (1339) en Tremecén[4] el de la alcazaba de Túnez (1233)[5] el de Sidi-L'alwi (1253)[6] y el de Sidi Lahssen en Tremecén[7], que presentan una red de rombos idéntica en su decoración.

En lo que se refiere a pintura, el de Archez puede relacionarse con el alminar de Sidi-Bu-Medina de Tremecén (1339) y el de Abul-Hassan en Chella (mediados del siglo XV), de los que Torres Balbás opina es contemporáneo[8], todos ellos pintados en el consabido color almagra.

Los puntos de contacto con modelos africanos son indudables. Nada extraño para estas regiones malagueñas tantas veces visitadas por gentes del otro lado del estrecho y para quienes tampoco era desconocido el éxodo de andaluces a Africa. Pero ¿qué momento puede ser éste que produce monumentos idénticos en ambas orillas del estrecho?.

A la caída del imperio almohade, los Meriníes de Marruecos serán los herederos de su imperio. Está documentada la llegada a Málaga de su rey Abu-Yusuf poco después de 1227, y la entrega que se le hace de la ciudad por parte de su reyezuelo Muhamad ante el temor de perderla por la fuerza[9]. Luego, Málaga pasa a los nazaríes porque su gobernador Yahya ben Umar ben Muhalli se la entregó a cambio de la fortaleza de Salobreña. Málaga fue siempre codiciada por los Meriníes que no renuncian a poseerla hasta que el hijo de Abu-Yusuf, Yacub, renuncia a sus pretensiones en una entrevista amigable con el rey nazarí. Todavía conservarían Algeciras, Ronda y Estepona. La batalla del Salado pondría fin a la estancia de los Meriníes en Al-Andalus.

Pero sus correrías por el norte de Africa no terminarían entonces, ya que privados de su expansión en España, la extienden por los dominios de sus vecinos Hafsidas de Túnez y Ziyanidas de Tremecén, poblaciones que caen en sus manos hacia 1347[10].

Los alminares citados de Túnez y Tremecén son posteriores a la estancia de los Meriníes en Málaga. ¿Sería aventurado pensar en la mayor antigüedad de las torres malagueñas y que emigrantes andaluces llevarían estos modelos con los Meriníes al norte de Africa?

En apoyo de esta hipótesis está la opinion de Saladin[11] que dice que la exuberante decoración de los monumentos del Mogreb, se debe al éxodo de andaluces que llegan constantemente a Africa desde la conquista de Sevilla. A partir de entonces el arte mogrebino, severo y sin adornos se complica y adorna cada vez más. En otro lugar[12] se dice que los monumentos de Túnez, donde los Hafsidas protegen las artes, están embellecidos por artistas andaluces.

Más tajante es Pijoan[13] que afirma que el arte del Mogreb es de importación por su inferior calidad y su clara imitación lo que demuestra que si bien en tiempos de la Alhambra los Meriníes tenían más fuerza que los reyezuelos granadinos, de Africa sólo vinieron mesnadas, pero de España partieron artistas.

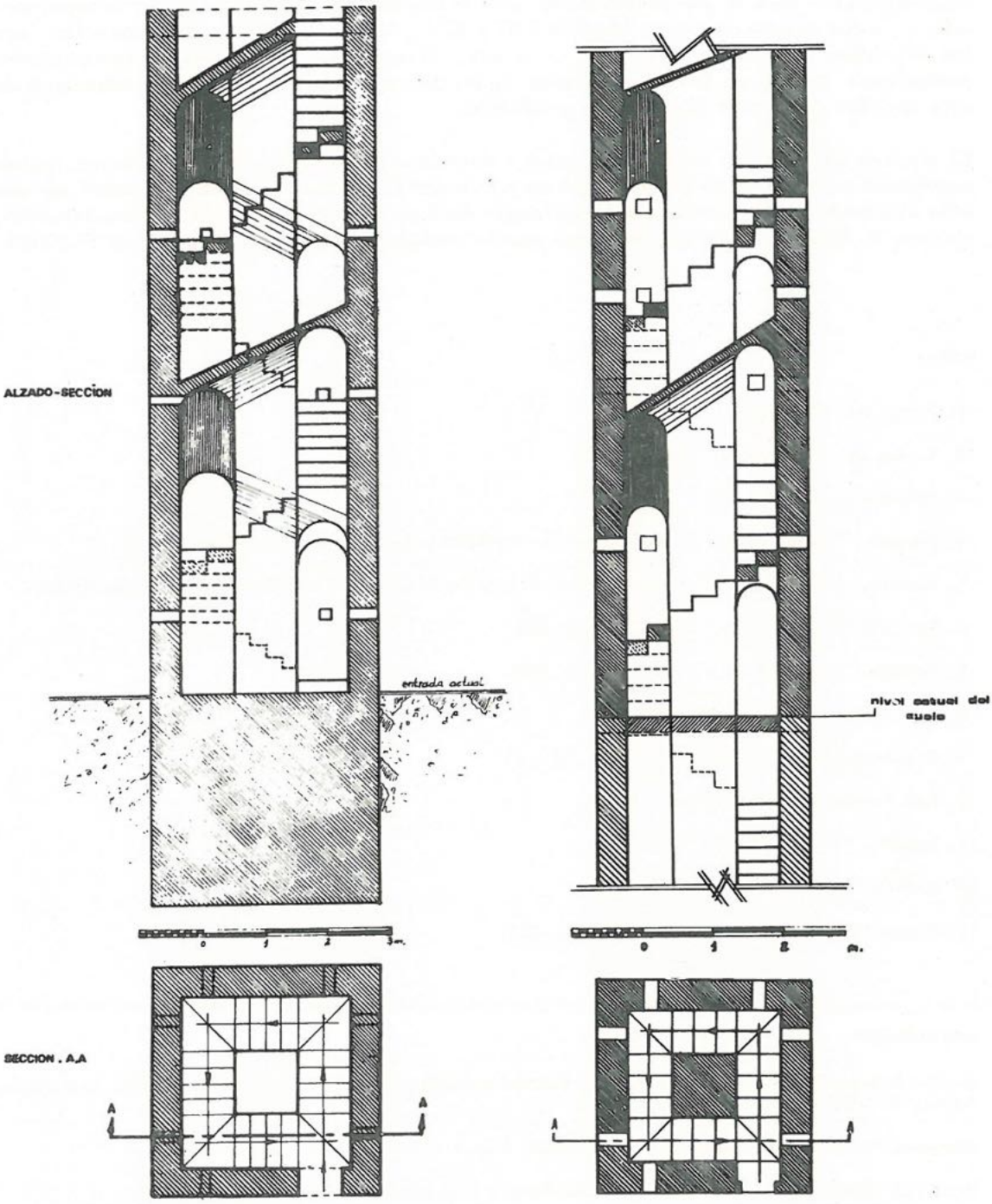


Fig. 3. Alzado-sección y planta del Alminar de Archez (Málaga).- Fig. 4. Alzado-sección y planta del Alminar de Salares (Málaga).

Siguiendo esta idea de dar prioridad al arte de Al-Andalus podríamos situar la construcción de estos alminares entre el siglo XIII y XIV. Artífices malagueños pasarían con los Meriníes a Africa, y a la hora de la paz, plasmarían en las recién conquistadas poblaciones lo que ya traían aprendido de su tierra: tradiciones evolucionadas del buen arte andaluz que tantas joyas había producido.

El alminar de Archez, más monumental y completo por su decoración pictórica, puede suponerse anterior al de Salares que se haría por imitación. Ambos, muestra de ese arte almohade evolucionado que tanta huella dejó en el arte posterior. Ambos también, retazos de islamismo en ese inmenso mundo musulmán que va del Atlántico al Pacífico.

NOTAS

1. Terán, M. "Geografía..." pág. 426.
2. Terán, M. "Geografía..." pág. 426.
3. "Alminares..." pág. 87.
4. Marçais. "Manuel d'art..." pág. 429 y Torres Balbás, L. "Alminares..." pág. 59-90.
5. Marçais. "Manuel d'art..." pág. 525 fig. 281, y Torres Balbás, L. "Alminares..." pág.59-90.
6. Saladin. "Manuel d'art..." pág. 269 fig. 204.
7. Saladin. "Manuel d'art..." pág. 268 fig. 203.
8. 'Ars Hispaniae' T. IV pág. 184.
9. Guillén Robles, F. "Málaga..." págs. 98 y 55.
10. Rolf Reichert. "Atlas..." pág. 105.
11. Saladin. "Manuel d'art..." pág. 257.
12. Saladin. "Manuel d'art..." pág. 192.
13. Pijoan.'Historia general...' T. XII, pág. 583.

BIBLIOGRAFIA

Guillén Robles, F: "Málaga musulmana". Edición cuidada y puesta al día por la Escuela de Estudios Arabes de Granada. Málaga 1957.

Marçais: "Manuel d'art musulman". Paris 1927. 2 vols.

Pijoan.J: 'Historia general del arte. Summa Artis'. Vol. XII. Espasa Calpe. Madrid 1966.

Rolf Reichert: "Atlas histórico regional del mundo árabe". Universidad Federal de Bahía. Centro de Estudios Afro-orientales. Salvador. Río de Janeiro. Brasil. 1969.

Saladin, H: "Manuel d'art musulman". 2 vols. Paris 1907.

Terán, M., Solé Sabarís, Bosque, J.: "Geografía Regional de España". Editorial Ariel. Barcelona 1968.

Torres Balbás, L.: 'Ars Hispaniae' T. IV. Editorial Plus Ultra. 1949.
" " : "Alminares hispano-musulmanes". 'Cuadernos de Arte'. Universidad de Granada. 1939-1941. pág. 59-90.

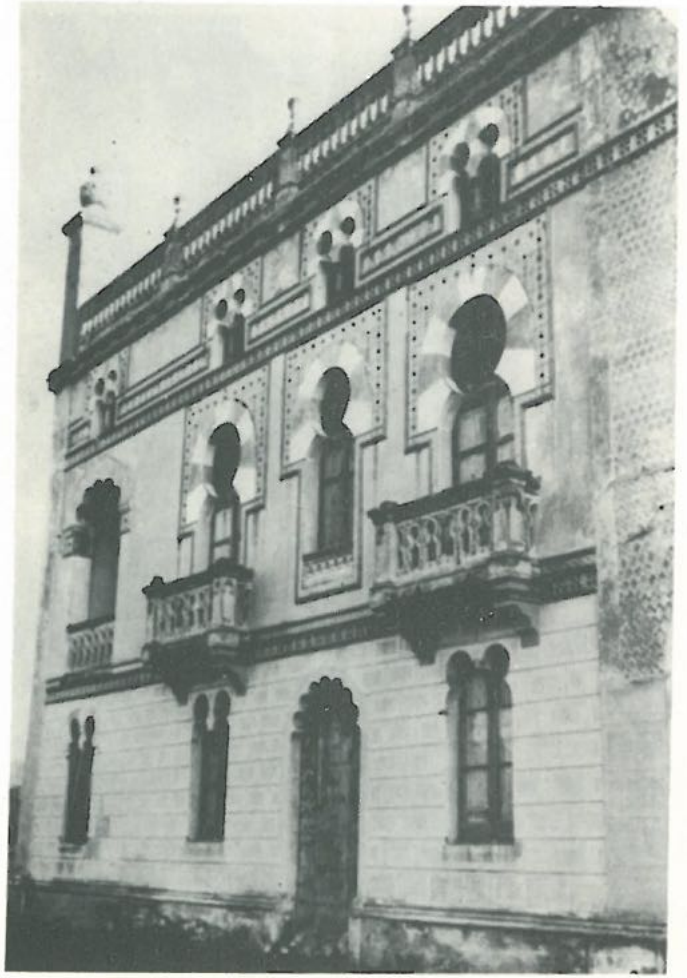
ASPECTOS DE ARQUITECTURA NEOARABE EN CATALUÑA (S. XIX-XX)

SANTIAGO ALCOLEA GIL. UNIVERSIDAD DE BARCELONA. ESPAÑA

Un interesante capítulo del retorno a lo medieval en el más amplio sentido se advierte en el arte europeo del siglo XIX y dentro de esta orientación hemos de situar el fuerte atractivo que lo oriental despierta en muchos arquitectos. Recordemos el Royal Pavilion, de Brighton; la Wilhelma, de Stuttgart, o la Maurischer Lichthof, de Wildbad, para comprobar los amplios reflejos que alcanzó esta modalidad en el arte occidental europeo. Algo parecido ocurrió entre nosotros, pero posiblemente sea la región catalana el lugar en que con mayor intensidad cabe registrarlo en los finales del siglo XIX y principios del XX.

Este retorno a lo medieval presenta facetas hasta cierto punto lógicas en lo que hace referencia a los estilos románico y gótico, de tanta trascendencia y personalidad propia en lo catalán, pero es bastante más sorprendente cuando lo vemos aplicado a los distintos estilos del arte hispanoárabe. No vamos a plantear ahora un tema de tan amplias posibilidades como es el de las influencias de la arquitectura islámica, tanto en las estructuras como en lo puramente ornamental, lo que podríamos calificar de mudejarismo, sobre la arquitectura catalana de estos decenios, pues nuestro propósito se limita a comentar las realizaciones claramente orientadas a una simple imitación de alguno de los varios estilos que se suceden en el desarrollo del arte hispanomusulmán.

En siglos anteriores no había tenido trascendencia alguna el estilo mudéjar, tan variado y brillante en otras zonas peninsulares, ni se conocían en la época que nos ocupa monumentos propiamente musulmanes en el país, pues sólo en nuestros días se están desvelando, como consecuencia de trabajos de exploración arqueológica, los muy interesantes restos del palacio musulmán de Balaguer (Lérida), en estrecha relación con la Aljafería zaragozana. Falta pues en los ambientes cultos catalanes un deseo de entroncar con una tradición local y para explicar el hecho de que tal circunstancia se produzca hay que buscar otras razones. Cabría una explicación mejor situándola entre las derivaciones de un romanticismo que tiende a evadirse de la dura realidad de lo cotidiano y tuvo fuerte arraigo entre la burguesía barcelonesa. No olvidemos que en esos años del último tercio del siglo XIX esas tendencias estaban alimentadas con algo



1

2

Fig.1. "Can Plá", Artés (Barcelona).- Fig.2. Casa Urgell, El Arbós (Tarragona).

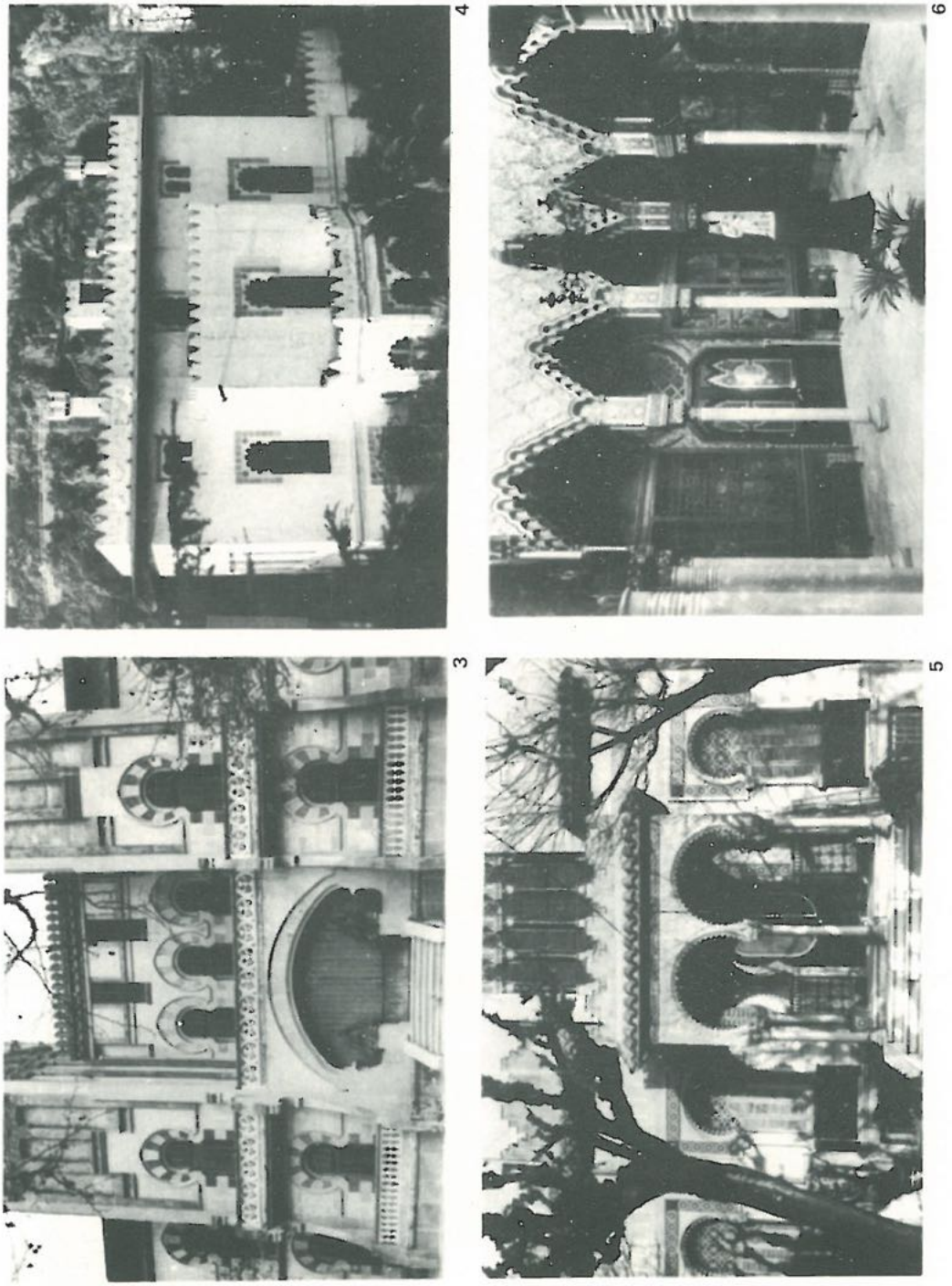
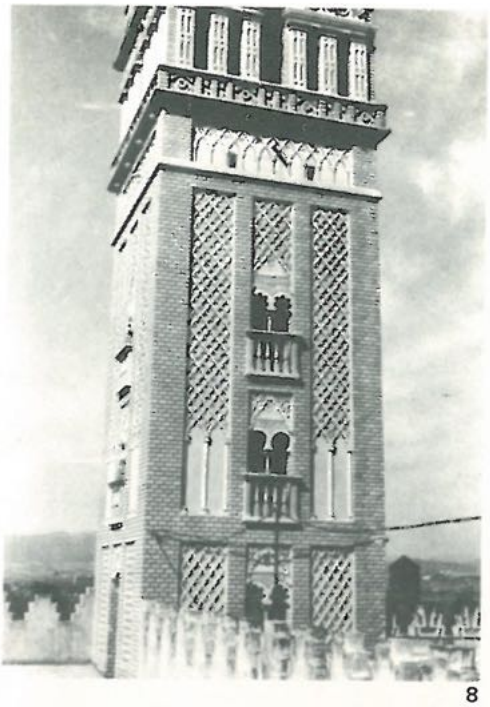
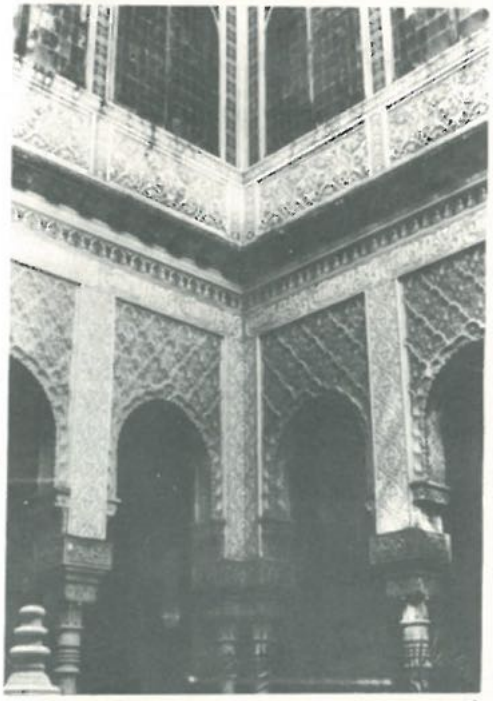


Fig. 3. Balneario de Caldas de Malavella (Gerona).- Fig. 4. Casa de los Marqueses de Comillas en Caldetas (Barcelona).-Fig. 5. Casa particular en Breda (Gerona).- Fig. 6. Salón de la casa Dupont, Barcelona.

7



8

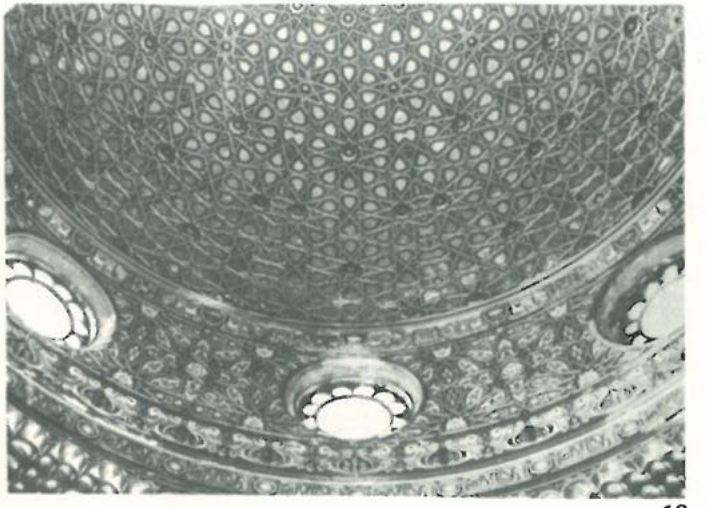


9

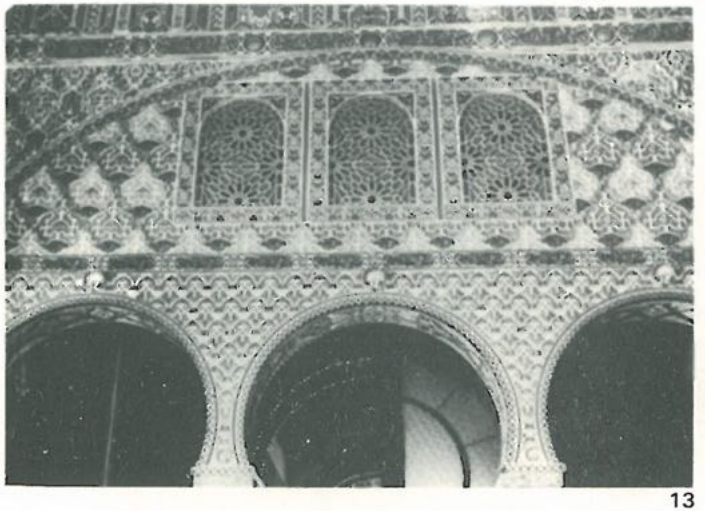
10

Fig.7. "La Giralda", El Arbós (Tarragona).- Fig.8. Idem, detalle.- Fig.9. Idem, Patio. Fig.10.Idem, salón.

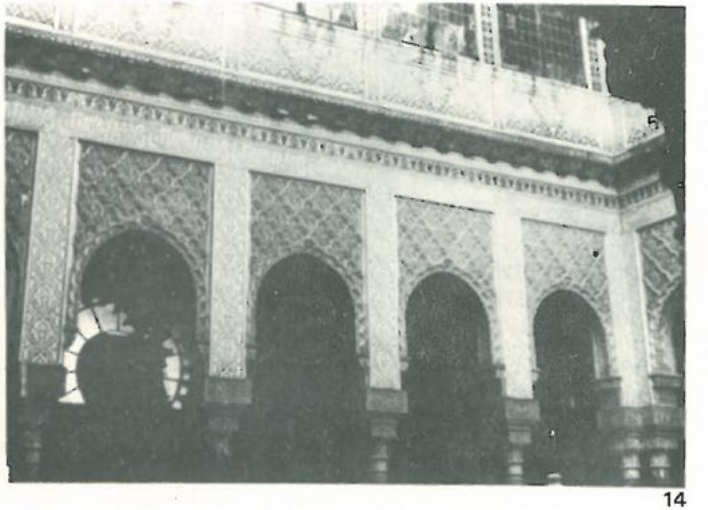
11



12



13



14

Fig.11. Casa del Barón de Quadras en Barcelona. Salón.- Fig.12. "La Giralda", El Arbós (Tarragona). Cubierta del salón.- Fig.13. Idem, detalle.- Fig.14. Idem, patio.

15

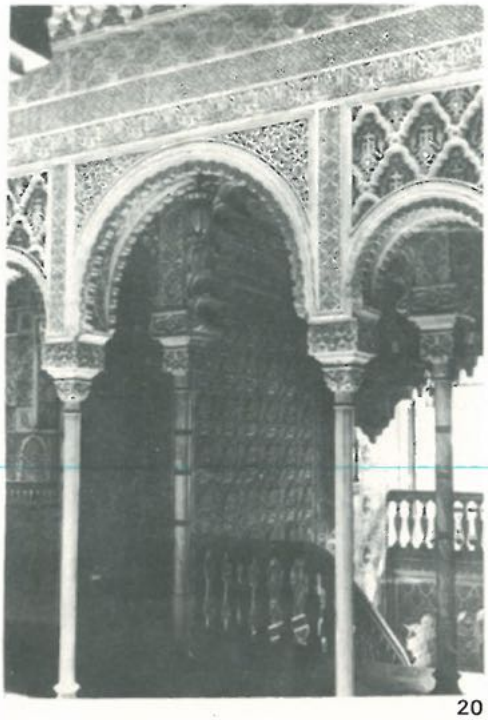
16

17

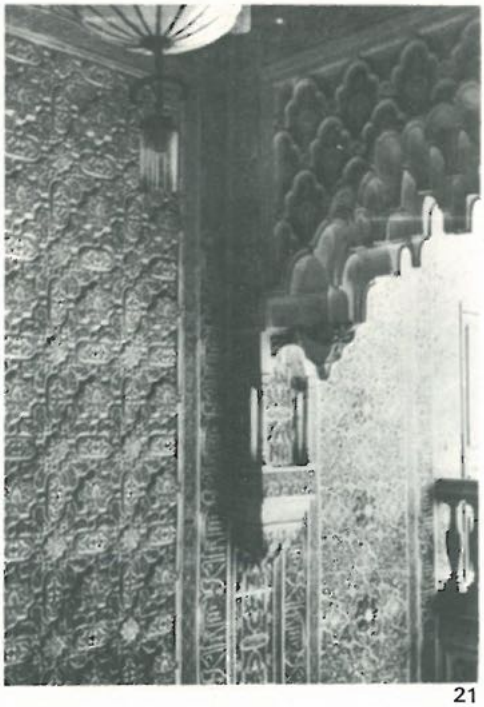
18

Fig.15. "La Giralda", El Arbós (Tarragona).- Fig.16. Casa del Teatro Español en el Paseo de Gracia, Barcelona.- Fig.17. Pasaje de la Paz, Barcelona.- Fig.18. "Edificio Alhambra", Barcelona.

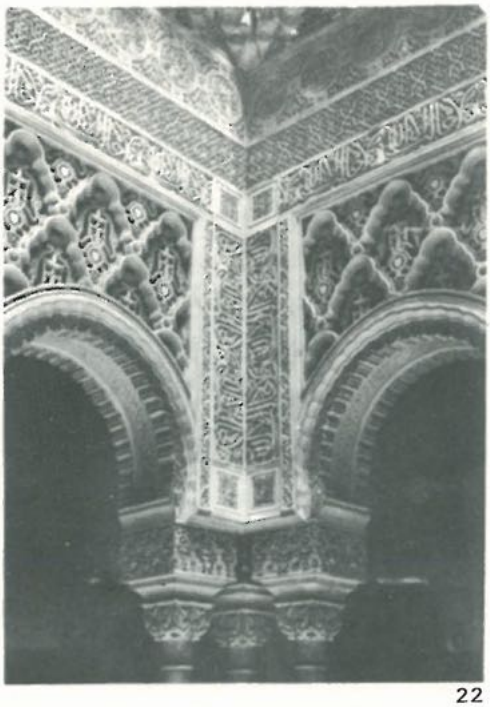
19



20

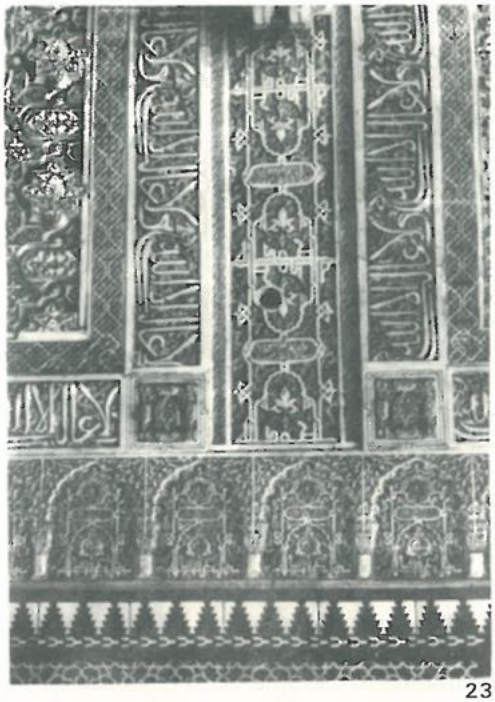


21



22

Fig.19. "Edificio Alhambra", Barcelona. Patio.- Fig.20. Idem.- Fig.21. Idem, detalle.- Fig.22. Idem, detalle.



23

24

25

26

Fig.23. "Edificio Alhambra", Barcelona, Detalle.- Fig.24. Casa Vicens, Barcelona. Fumador.- Fig.25. Casa del notario Par, Barcelona. Salita.- Fig.26. Casa Garí, Cros de Argentona, Barcelona.

tan próximo como las campañas marroquíes del general Prim, seguidas con gran interés y entusiasmo por los catalanes, interés que fué expresado artísticamente por los cuadros, dibujos y acuarelas de Mariano Fortuny en los cuales se reflejan episodios de dichas campañas o escenas marroquíes con elevado color local. Nada tiene pues de extraño que en este ambiente tuviesen amplio campo las tendencias neoárabes que, como veremos, se situarán básicamente en el terreno de lo decorativo, o por lo menos eso es lo que nos parece por la deficiente información que poseemos sobre etapas tan cercanas a nosotros.

No deja de ser curioso que el palacete llamado de Xifré, que estuvo en el madrileño Paseo del Prado, una de las más tempranas muestras de esta tendencia en los ámbitos cortesanos, esté también en relación con la emprendedora burguesía catalana pues fué construído para José Xifré Downing (+ 1868), hijo del famoso José Xifré Casas (+ 1856), hombre de negocios que fue impulsor de numerosas construcciones en Barcelona y Arenys de Mar. Este palacete, de traza almohade libremente interpretada, con inclusión de no pocos elementos nazaríes, se ha considerado obra proyectada por E.E. Viollet-le-Duc, afirmación que sería muy interesante comprobar. No era totalmente nueva la idea, pero hasta entonces había quedado limitada a propósitos menos ambiciosos y claramente circunscritos a lo decorativo, como el gabinete árabe que en 1848 se inició en el palacio real de Aranjuez, bajo la dirección del granadino Rafael Contreras, que está inspirado en la sala de las Dos Hermanas de la Alhambra de Granada.

En el estado actual de nuestros conocimientos consideramos que el arquitecto iniciador de esta tendencia en Cataluña fué Elias Rogent Amat (1821-1897) quien la desarrolló en varias obras de carácter particular hasta llevarla a su culminación en el amplio Paraninfo de la Universidad de Barcelona. Proyectos islamizantes los realizó hacia 1865, aunque no se llevaron a término, para la fachada de la casa Milá situada en la esquina de la calle Pelayo y Ronda Universidad, y algo parecido ocurrió con la decoración de las fachadas al jardín de la casa Fontrodona en la misma Ronda de la Universidad. Mayor interés tenía la casa Goytisolo, en la calle de Mallorca, de estilo nazarí, que presentaba interesantes soluciones, y mucho más importante es el conjunto del Paraninfo universitario. Según nos aclaran los estudios de A. Cirici, el proyecto de la decoración interior es de 1870 y las yeserías se inciaron en 1874. El Paraninfo es básicamente hispanista, con clara intención de síntesis equilibrada entre los grandes pueblos y las principales culturas que han colaborado a la formación de lo hispánico. No estará de más recordar que, con toda probabilidad, ya desde la época de E. Rogent como profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1871-1891) existía en la Biblioteca de la Escuela un ejemplar de la obra monumental del arquitecto Owen Jones "Plans, Elevations and Details of the Alhambra", London 1842-1845, que pudo haber sido una de las fuentes de inspiración de los arquitectos barceloneses de la época.

La Exposición Universal de Barcelona de 1888 fue una excelente oportunidad para que los arquitectos barceloneses hicieran una amplia exhibición de las tendencias dominantes y de los nuevos procedimientos que permitían los materiales puestos en uso en esta centuria, como el hierro en particular. La dirección general de las obras corrió a cargo de Elias Rogent y el estilo dominante fué un medievalismo colectivista, pero ello no impidió la variedad de soluciones. No podían faltar naturalmente en el gran certamen las manifestaciones neomusulmanas, aunque se limitaban a pabellones de escaso tamaño, con lo cual quedarían confirmadas las orientaciones básicas que señalábamos. Entre

estos pabellones debemos citar el de la Compañía Transatlántica que, en distintas publicaciones se cita como obra de Antonio Gaudí, aunque esta afirmación está detalladamente rebatida por C.Martinell en su reciente y cuidadoso estudio sobre el gran arquitecto. Era un pabellón sin unidad, confuso en su composición, con detalles plenamente nazaríes como el pórtico de entrada que era una interpretación libre de los templetes del patio de los Leones en la Alhambra, con los delgados fustes de sus columnas, los capiteles, los arcos con mocárabes y los temas decorativos romboidales, pero en la coronación general y también en el remate de las cuatro torrecillas cuadradas con aspecto de minaretes, llevaban las típicas almenas triangulares y dentadas del arte califal cordobés. Mayor armonía encerraba el pabellón de la ciudad de Sevilla, obra del arquitecto José Forteza, en que advertimos también una curiosa mezcla de elementos. Junto a una reja plenamente renacentista, está la amplia puerta de acceso con arco de herradura apuntado y lobulado abierta en un cuerpo destacado, como el del Corral del Carbón granadino, con alero y techumbre que, como la general del edificio, se disponía a la manera de lo nazarí. En los costados llevaba el edificio ventanitas con alfiz, unas de herradura apuntada y otras de trasdós descentrado. En la parte posterior una torrecilla a modo de alminar con paños de temas romboidales en sus frentes recordando a la Giralda, franja decorada con arquillos en lo alto como base de un cuerpo abierto por tres arcos de herradura en cada frente y cubierto con amplia techumbre. El interior se disponía en torno a un patio que debemos suponer de estructura musulmana, a la manera de los patios del Alcázar sevillano por ejemplo.

En esta arquitectura neoárabe distribuída por la región catalana y particularmente localizada en Barcelona y su inmediata zona de influencia, se advierten las más variadas interpretaciones, desde las que son copias conscientes con pretensiones refinadas y eruditas, hasta las que son simplemente expansiones románticas o decorativistas. De los tres grandes estilos del arte hispanomusulmán: el califal, el almohade y el nazarí pueden advertirse derivaciones, aunque la etapa que ejerció un particular atractivo fué la granadina, centrada naturalmente en los aspectos más populares de la Alhambra. Sin embargo no será raro advertir edificios en que se produce una amalgama de elementos correspondientes a dos de estas etapas, e incluso a las tres.

Lo califal cordobés, quizá por su mayor sobriedad, ejerció escaso atractivo; son pocos los ejemplos en que predomina claramente y en ellos se advierte una amplia libertad en la interpretación de sus elementos. Interesante, a pesar de la tosquedad con que fue realizada, es la llamada "Can Plá" en Artés (Barcelona), (Fig. 1) construída hacia 1900-1902 en pleno campo, aislada y formando un bloque rectangular, para satisfacer los gustos de un propietario de amplios viñedos en esta zona que lo era además de extensos olivares en las provincias de Jaén y Córdoba. No conocemos el nombre de su arquitecto, si es que lo hubo, pues posiblemente es el resultado de la inventiva escasamente erudita de un constructor local, quien acumuló en la fachada principal recuerdos de lo califal cordobés en sus balcones y ventanas con arcos de herradura de dovelas aparentes bien marcadas en su piso principal y en las dobles ventanitas del desván, entre alfices de azulejería industrial, mientras que en la planta baja se abren estrechas ventanitas dobles con ajimez y arco de herradura que enlazan mejor con lo granadino, al igual que los batientes de la puerta, que se decoran con labores de lazo ataujerado mal entendidas. De la decoración interior, que seguía análogos cauces, no quedan sino leves referencias.

Otro ejemplo de esta orientación hacia lo cordobés libremente interpretado se da en la fachada del balneario de Caldas de Malavella (Gerona) (Fig. 3) obra del arquitecto Cayetano Buigas y Monravá (1851-1919) en que balcones y ventanas de la planta baja y piso principal presentan el esquema de los arcos descentrados con las dovelas alternando policromía. También está enlazada con lo cordobés la residencia estival que fue de los marqueses de Comillas en Caldetas (Barcelona), (Fig. 4) con las almenas triangulares escalonadas en el remate general de todos los elementos del edificio y una variada serie de huecos, simples o dobles, en su mayoría lobulados con su correspondiente alfiz.

Interesante como anónimo ejemplo de hábil fusión de distintos elementos es el templete que cubre la salida de la escalera a la azotea de la casa Urgell en El Arbós (Tarragona) (Fig. 2). Tiene capiteles claramente nazaríes en su cuerpo bajo en que se apoyan los salientes elementos angulares que constituyen su planta estrellada, de intradós segmentado y paramento triangular vertical con las típicas hojas de dos lóbulos asimétricas. Sigue un sector verdaderamente estrellado con paramentos rectangulares de tema uniforme sobre el que se alza una linterna cilíndrica en que se integran arcos cruzados y lobulados, dispuestos a la manera de los de la entrada a la capilla del mihrab de la gran mezquita cordobesa, y como remate una cupulilla bulbosa y recubierta de escamas. Con mucha mayor libertad y discutible acierto, fue adaptado este tema cordobés de los arcos cruzados y lobulados por el gran arquitecto José Puig y Cadafalch hacia 1904 en uno de los salones de la casa del barón de Quadras, en Barcelona (Fig. 11).

En la misma población de El Arbós se conserva, afortunadamente en buen estado, lo que debemos considerar uno de los ejemplos más representativos de esta tendencia. Los buenos materiales con que se construyó el edificio, concluído en 1904, y el cuidado constante de que ha sido objeto desde entonces, hacen que podamos admirar todavía, prácticamente intacto, lo que en la región es conocido por "La Giralda" a causa del elemento que le proporciona su más acusada característica, visible desde regular distancia (Figs. 7 y 8). Este edificio está constituído por un bloque cuadrado que se corona con las consabidas almenas escalonadas, y tiene en el centro un patio, también cuadrado, que está inspirado directamente en el de los Leones granadino, (Figs. 9 y 14) propósito que también se advierte en la cuidada reproducción de la famosa torre sevillana que se alza en el centro de una de las crujías, la misma a la que está adosada otro cuerpo cuadrado que en su interior alberga lo que podemos considerar como una fiel reproducción del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla (Figs. 10, 12 y 13). No nos es posible enumerar las variantes con que fueron interpretados aquí los incomparables modelos del arte almohade, del nazarí o del mudéjar (véase por ej. la Fig. 15) por un desconocido arquitecto que posiblemente fuese su mismo propietario Juan Roquer Marí, deseoso de reunir en la que había de ser su residencia definitiva, los mejores recuerdos de sus viajes por Andalucía en los finales del siglo XIX.

Mucho más abundantes fueron las derivaciones de lo nazarí, y, como veremos, es el patio de los Leones el que prevalece como modelo. Las derivaciones son de criterio muy diverso, con propósitos de seguir fielmente su esquema, la distribución ornamental e incluso elementos decorativos concretos en algunos casos, mientras que en otros se trata de una combinación libre de temas que sólo lejanamente recuerdan su ascendencia. Esta orientación siguen las llamadas casas del Teatro Español, en el Paseo de Gracia de Barcelona, construídas por el maestro de obras Domingo Balet Nadal en 1870 (Fig. 16). A consecuencia de un incendio en 1890 fueron reformadas; de ellas subsisten

hoy los distintos pisos de la casa situada más al sur, salvo la planta baja, totalmente transformada al instalarse en ella un establecimiento comercial, y la fachada lateral al pasaje. De la casa situada al norte permanece esa fachada lateral solamente, ya que la fachada principal al Paseo de Gracia fué alterada completamente. El mismo estilo nazarí dominaba en el palacete, situado en la esquina de las calles Vía Layetana y Consejo de Ciento cuyo solar está ocupado en nuestros días por un hotel. Fue de los marqueses de Bell-lloch y su autor fué Jerónimo Granell Mundet (+ 1889). Una orientación semejante tenía el pabellón de madera llamado "Pabellón de la Reina" que fue construído al parecer por el arquitecto E. Sagnier Villavecchia, en la cumbre del Tibidabo, en 1888, como mirador sobre la ciudad. Nada se conserva del mismo, salvo algunas fotografías, pues en su solar se levantó luego el templo actual. También son de raigambre nazarí las fachadas de dos casas contiguas en el barcelonés Pasaje de la Paz (Fig. 17), de planta y piso solamente, que de manera diversa sitúan los elementos característicos, que aparecen sumamente evolucionados en dos casas semejantes que se hallan en la localidad de Breda (Gerona) (Fig. 5) donde el propósito decorativo prevalece, lo mismo que en las instalaciones de los llamados "Baños Orientales", en la Barceloneta, obra de Augusto Font en 1892.

Particular interés tienen un par de interpretaciones barcelonesas en torno al gran tema de los patios que tratan de reflejar la gran belleza de la Alhambra. Uno de ellos está en el salón de la casa Dupont con tres arcuaciones a cada lado (Fig. 6). Para estas arcuaciones no se adoptó la forma semicircular sino la angular que se halla en los templetes salientes de dicho patio, con elementos similares en los pilarcillos que se alzan sobre los capiteles, en los mocárabes y en los temas de esquema romboidal que recubren las superficies altas. El otro patio está en el llamado "Edificio Alhambra", completado por un cuerpo que avanza en la fachada, en el cual se abre la puerta en un arco lobulado de herradura (Fig. 18), y por un vestíbulo con amplia escalera (Fig. 20) que asciende hasta el patio rectangular en el cual la composición se resuelve con tres arcos semicirculares de intradós angrelado, en los lados cortos, y cinco arcos similares con el central mayor, en los lados largos (Figs. 19 y 22). Ya desde la fachada este edificio muestra sus características, que se acentúan en el vestíbulo y en el patio, recubiertos en los muros interiores y en los que se alzan sobre arquerías con un amplio repertorio ornamental de yeserías, derivado directamente de los que se prodigan en su incomparable modelo (Figs. 21 y 23). Los materiales son excelentes, sin escasear el mármol y ello contribuye indudablemente a la agradable impresión que produce este patio.

En cuanto a los saloncitos que en los ambientes burgueses de Barcelona traducen lo que hemos citado en el palacio real de Aranjuez, hemos de señalar el que dispuso A. Gaudí en la casa Vicens (Fig. 24), con un techo de mocárabes en solución personal gaudiniana que tampoco faltará en otros ejemplos de su fecunda creación arquitectónica. Otro ejemplo de estos salones se hallaba en el año 1915 en la casa del notario Par que, además de algunos temas de yeserías que se hallan también en el citado edificio "Alhambra", presenta soluciones tan granadinas como el par de ventanitas sobre la puerta de acceso, que así podía quedar cerrada sin que dejase de estar ventilada e iluminada la estancia (Fig. 25).

Bastantes más son los ejemplos que podríamos aducir al respecto en Tarrasa, San Cugat del Vallés, Argentona, San Feliu de Guíxols y otras poblaciones, pero su importancia es más reducida y no aportarían aspectos nuevos al tema. Sin embargo, en un

estudio más a fondo deberían ser incorporados, para apreciar con mayor claridad los reflejos que los estilos arquitectónicos hispanoárabes, tan poco relacionados en apariencia con lo más típico de las tendencias artísticas del foco barcelonés, consiguieron en un determinado momento, reflejos que lógicamente deberían estudiarse también, más o menos evolucionados, en la obra de los arquitectos más destacados del momento. No hay más que estudiar, por ejemplo, algunas obras de José Puig y Cadafalch, como la casa Garí en el Cros de Argentona (Fig. 26) o la casa Amatller, actual sede del Instituto Amatller de Arte Hispánico, para advertir la vitalidad de lo nazarí y la profunda penetración de sus soluciones.

NUDE FEMALES IN ISLAMIC PAINTING

NIMET ALLAM HAMDI. HIGHER INSTITUTE OF ART EDUCATION. CAIRO. EGYPT

One of the remarkable things of the earliest artists of the caves, is their interest in representing females along with men and animals as a theme of drawing and painting.

Nude female themes continued through the early civilisation. In ancient Egyptian paintings, seminude females were depicted showing what they are doing.

In Greek and Roman art, female nudes became a favourite motif as heroines in mythological themes. The arrival of Christianity made nude females rare in the art of the early Christian era through the Middle Ages. One exception to this was the representation of Eve in Paradise. She could be found in paintings of 9th century manuscripts.

This tendency towards ignoring the representation of the human body which was dominant in the Middle Ages, did not affect Islam as it did Christianity. The special interest in human female bodies as a theme in classical periods, did not decline in those nations conquered by Islam.

It would have been instructive to examine the existence of pictorial art in Islam in spite of the condemnation by theologians. However it is impossible to discuss such a vast subject in a relatively short paper. All we need to know is that pictorial representation was not anti-religious by Koranic law[1], though it was usually condemned in certain periods.

The earliest examples of nude female painting in Islamic art are found in the frescoes of Muslim secular buildings. The first ones adorn a small Ummayad hunting palace built on the fringe of the Syrian desert. Frescoes with nude female subject matter adorned the palace of Qusayr Amra.

In one of the examples we notice that the body's form and its anatomy were the aim of the artist. He depicts a massive feminine figure, with heavy buttocks and large round breasts. The use of light and shade for indicating form suggest a classical source. Yet the standard convention of classical beauty was modified by the Muslim artist.

1

2

3

4

Fig.1. Adam and Eve. Miniature of the "Manafi El Hayawan". Maragha, 1298.- Fig.2. Bathers. Mogul, India. Time of Jahangir.- Fig.3. Standing nude. Sawafid. Special col. in Patna.- Fig.4. Reclining nude by Mohamed Bakir. The Chester Beatty Library.

The theme of bathers in the open air migrated to the far reaches of the Muslim world. A Mogul painting on this subject (Fig.2) shows a western influence which was very popular in the time of Jahangir. He appreciated the novelty of western art and kept some examples of them. Contemporary European painters were fond of this theme, such as Boucher, Fragonard, Renoir, Çezanne and Gaugin.

From the middle of the 17th century on, the art of painting in Persia was practiced independently of court patronage. Paintings and drawings not intended for manuscripts were commissioned by patrons. In addition, European techniques have influenced the Persian artist who imitated Western models.

The reign of Shah Abbass saw the opening of Persia to the Western world. Hellenistic models of Venuses and Bacchuses were imitated widely in this period. A single study of a standing nude belongs to this group (Fig.3). In her pose, she reminds us of the Capitoline Venus.

Persian painting was more influenced by European style at the end of the Safawid period, after Mohamed Zamar and his companions returned from Rome. It became the adopted style of court painting in the 17th and 18th centuries.

The best example is the reclining nude in the open air in the Chester Beatty Library, painted by Mohamed Bakir in 1756 (Fig.4). In this picture, the artist's main concern is the self-contained aesthetic qualities. Nudity appears here as one of the noble things to be enjoyed in life.

This sleeping nymph can clearly be traced in themes of reclining females, which were widely used by painters in the Western world since the Renaissance. Such masters were Giorgioni, Granach the elder, Titian, Velazquez, Rembrandt, Goya, Ingres, Manet and Modigliani.

We can conclude from those examples of nude females that despite the fact that the Muslim female figure was carefuly covered in public life, this did not prevent the Muslim artist's study of the nude human body.

In his study of these female figures, the artist represented the evolution of Islamic painting from the 8th to the 18th century.

In forming the Islamic style, we notice the early experimental period of the 8th and 9th century was characterised by foreign influences coming through previous contact with Byzantine and Persian art.

In the early Islamic periods, the painters were called upon to decorate bath frescoes with pictures of nudes and dancers. The idea was by no means new, since surviving Roman baths in the Islamic world were decorated by a whole galaxy of Greco-Roman goddesses. The Muslim artist replaced Venus with an earthly model that would please his master.

The dramatic events of the temptation and expulsion from Paradise that were found in Christian manuscripts became a mere excuse for depicting the nude female in the

The interest in female studies continued during the Abbassid period. The subject matter in the frescoes of the Jawsak palace in Sammarra must have been in general like those in the frescoes of Qusayr Amra, such as entertainers, musicians and nude women.

Frescoes of similar character to the Samarra paintings decorated the walls of the Sammarid palaces in Nishapur. The types of the nude dancing girls are those of Greek Mythology[2].

Frescoes with female figural subject matter decorated the Gaznavid palaces in Afghanistan[3] and the Fatimid palaces in Cairo[4]. It was assumed in the Islamic world in the Middle Ages that pictures of nude female figures and dancers in baths were encouraged by physicians and philosophers in some Islamic dynasties[5].

The fashion of portraying females in Fatimid art was widely used. It was found on frescoes, pottery and ink sketches. A plate in the Cairo Museum shows a reclining female half nude. In an ink sketch found near Fustat there is a heavy standing nude female decorated with tattooes on her face and body[6].

In a manuscript on the properties of stones, translated by Hunein Ibn'Ishak, the Abbassid physician, a nude female was used as the symbol of the planet Venus. She resembles the last Fatimid nudes.

The interest in using figural frescoes gradually declined in the Islamic world. It was replaced by their presence in miniature painting to illustrate books.

The earliest surviving examples of female nudes in miniature painting are found in two Persian manuscripts. The first example (Fig. 1) is found in "Manafi El Hayawan", the earliest known manuscript produced for the Mongol rulers in Maragha in 1298. The second one is found in Al Bayruni's "Chronology of Ancient people", which was written in Tabriz in 1307. The Muslim artist took advantage of the opportunity to depict the female human body in the religious stories of Adam and Eve.

In these examples the artist's interest is purely narrative; any feeling for the beauty of the female body is completely suppressed. The Maragha Eve is related to the Arabic Baghdad school, while the second one indicates Chinese influence imported by the El Khamid dynasty. The haloes found in both pictures suggest Byzantine influence, and Christian origins probably influenced the theme of Adam and Eve in the Islamic pictures.

The theme of groups of bathing nude females became very popular in the Timurid school. In a picture of Nizami's "Haft Paikar" (seven portraits) in the Metropolitan museum, we see a group of bathing damsels in a pool observed by the master. The same group of innocent nudes is also found in Nizami's "Iskandarrama" in the Bodlean library; the picture shows Iskander peeping at a large group of bathing females.

Persian miniature were imitated widely in Turkey and India. A 17th century manuscript in the Topkapi Sarai on the "Marvels of nature" by Quazwini, shows a group of winged females bathing in an open air pool. They are watched by a sitting figure. The details of the environment were more important than the study of the human figures.

manuscripts that replaced the early murals. In the 17th century the special interest in Eve as a subject matter of painting gradually declined and was replaced by drawing ordinary female nudes influenced by European styles which were more favourable at the end of the century.

In the treatment of his subject we notice that the artist's purpose was to glorify the nobility and beauty of the human body, which could be regarded as the bridge leading to glorify the creator.

NOTES

1. The legitimacy of pictorial art was fully discussed by Sir Thomas Arnold in his "Painting in Islam", pp. 3,4. and by Dr. R. Ettinghausen in his "Arab Painting" pp. 12-16.

2. Basil Gray "Persian" painting p. 8.

3. Schlumberger, G. "Le Palais Ghaznavid de Laskari Bazar, in Syria", XXIX (1952).

4. Maqrizi Khetat, vol. II, p. 318.

5. Thomas Arnold "Painting in Islam".

6. D.S. Rice, "A drawing of the Fatimid period" 'Bul, of the school of oriental and African studies'.

ABOLENGO ISLAMICO Y TRADICION CRISTIANA EN EL ARTE MUDEJAR ARAGONES: LA TECHUMBRE DE LA CAPILLA DEL CASTILLO DE MESONES DE ISUELA

GENEVIEVE BARBE-COQUELIN DE LISLE. UNIVERSITE DE PARIS. FRANCE

INTRODUCCION

Los problemas planteados por el arte mudéjar aragonés son aun más complicados que en otras comarcas españolas, Andalucía y Toledo de alta tradición islámica, o Castilla más marcada de románico, debido a la situación excepcional de Aragón donde la tradición islámica heredera en parte de la Aljafería choca con los avances del italianismo llegado por Cataluña. Esta coincidencia ha dado obras muy originales todavía poco conocidas, y uno de los dominios en los cuales mejor se observa es el de los artesonados.

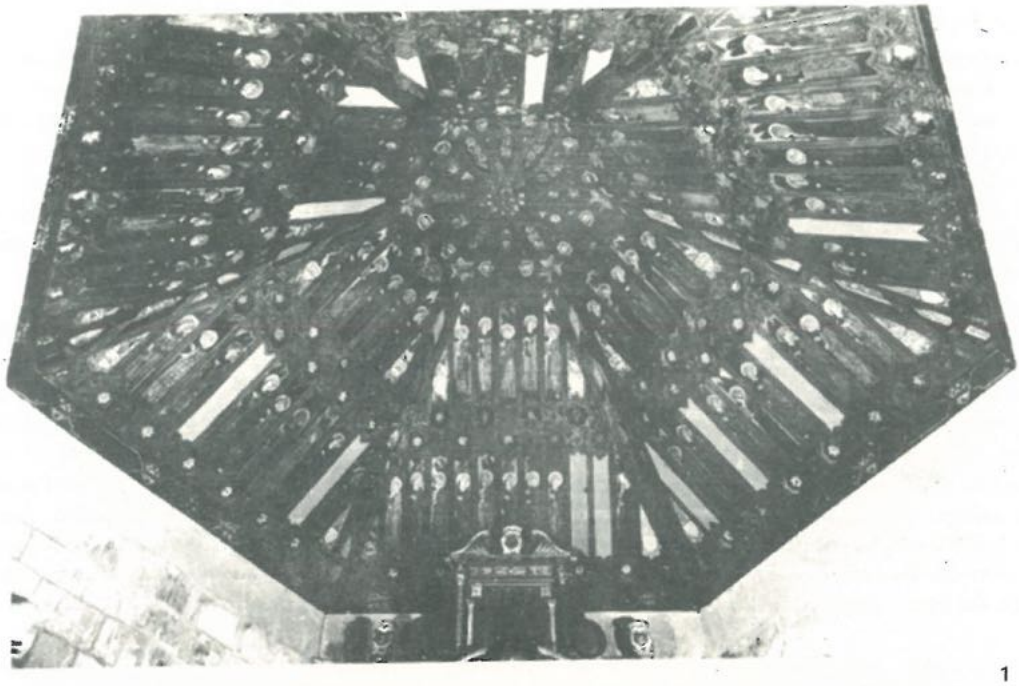
SITUACION

El Castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza) según Francisco Abbad Ríos "se asienta en un cerro que domina a la población y se comunicaba por señales ópticas con otros castillos de las cercanías, los de Tierga, Arándiga y Gotor, constituyendo la línea de fortalezas que defendían la frontera de Aragón con Castilla por las estribaciones del Moncayo"[1].

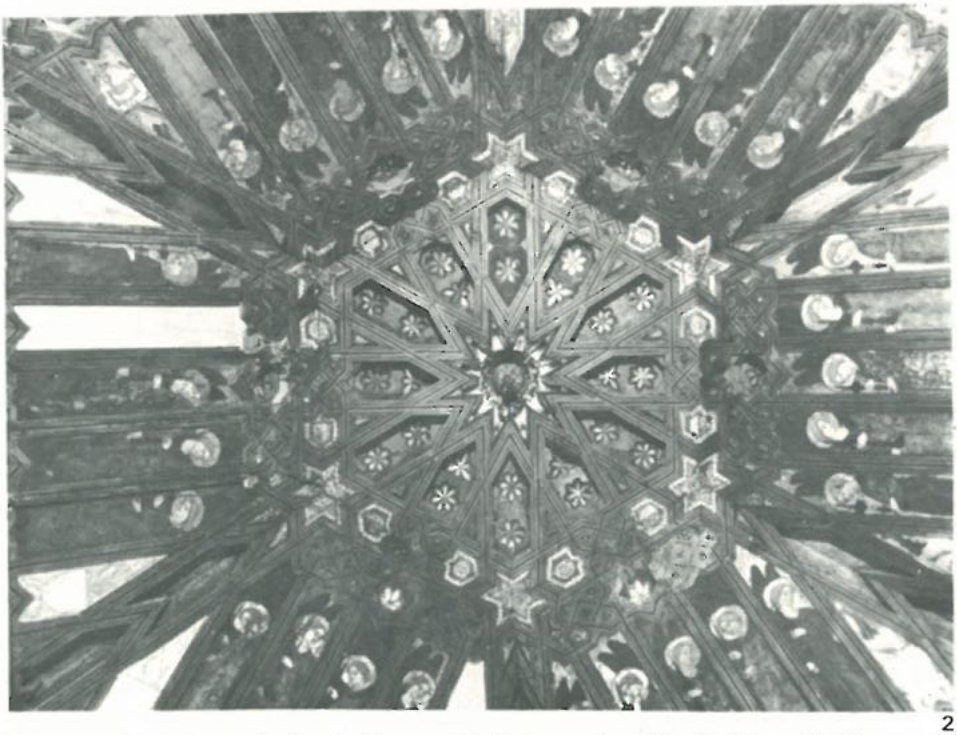
Aunque el origen del Castillo se remonta muy lejos, posiblemente a los tiempos de Ramiro el Monje, no queda según este autor ningún resto anterior al siglo XIV, ya que el Castillo que debió desempeñar un papel importante en la guerra de los Pedros sufrió destrucciones y según Torres Balbás y Abbad Ríos, fué reconstruído hacia 1379 por Don Lope de Luna[2].

Hoy se conserva sobre todo la parte exterior del Castillo, quedando pocos restos del interior que en una parte tenía carácter de palacio con dos salas rectangulares que estaban cubiertas, según Abbad Ríos, por artesonados de madera apoyados en arcos sobre columnas, desafortunadamente hoy desaparecidos[3].

En cambio, en el interior de uno de los torreones, se conserva una estancia aparentemente destinada a capilla, cubierta por una cúpula hexagonal de madera que se restauró hace algunos años por los cuidados de D. Manuel Lorente Junquera.



1



2

Fig.1. Castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza). Artesonado.- Fig.2. Idem, detalle.

ESTRUCTURA

La techumbre se ajusta a la planta de la estancia que es hexagonal y mide unos 4 metros de largo. En su estructura todos los elementos son islámicos acusando mucho parentesco con el arte nazarí. Se compone muy sencillamente de seis paños inclinados que se ajustan a un almizate hexagonal de cuyo centro cuelga un racimo de mocárabes. El adorno de lazos a base de polígonos estrellados de ocho puntas delimita cuencos agallonados y plafones muy alargados donde se ven extrañas figuras pintadas con colores muy vivos que luego identificaremos. En algunas partes del artesonado y en el delgado friso que corre por debajo se ve muy bien el escudo de los Luna.

José Galiay Sarañana, en "Arte mudéjar aragonés", ha señalado la gran originalidad de la estructura de la techumbre de Mesones de Isuela y dice que es ejemplar sin semejanza con otras techumbres aragonesas, ni en la forma ni en la decoración[4]. En efecto, en nuestro conocimiento, no hay en Aragón ni tal vez en España otra cubierta de forma hexagonal, y la única techumbre aragonesa que se le podría comparar por ser casi contemporánea, la cúpula de la Capilla de San Miguel o Parroquieta de la Seo de Zaragoza mandada labrar por el Arzobispo D. Lope de Luna, poco tiempo antes de su muerte ocurrida en 1382 según Torres Balbás, nos aparece como mucho más complicada y suntuosa con sus efectos de compartimentación horizontal del espacio y su rica ornamentación rebosante de oro, carente de representaciones de figuras humanas[5].

Fuera de Aragón, nos recuerda algo en la disposición del lazo la techumbre apeinazada de cuatro paños del Cuarto Real de Santo Domingo en Granada, fechada por Gómez Moreno padre en su Guía de Granada como anterior al siglo XIV, y la que más parecido tiene con ella en la estructura, aunque octogonal y bastante posterior, es una techumbre de la Casa de las Dueñas o Palacio del Duque de Alba en Sevilla, que llamó la atención de Rafols y de Byne and Stapley, y remontaría, según Fernando Chueca, al siglo XV[6].

COLORES

Los colores son muy vivos, con predominio del rojo, dentro de la gama de colores de algunos artesonados aragoneses como el de Teruel. Pero aquí se introduce también el oro. En el estado actual hay que tener en cuenta el papel de la restauración.

ICONOGRAFIA

Hablemos ahora de las pinturas y primero de la identificación de las figuras representadas en la techumbre. Mientras algunos autores hablaron prudentemente de figuras femeninas, otros como Abbad Ríos hablaron de las vírgenes prudentes y de las vírgenes necias quizá a causa de los cirios que llevan en la mano. Pero preferimos con Post y Torralba identificarlas como ángeles[7].

EL AUTOR

En cuanto al autor de estas pinturas, su identificación plantea un problema importante que se inscribe dentro de la cuestión más general del arte de los hermanos Serra y de su influencia en Aragón.

Este problema de la presencia de obras de los Serra o de su taller en Aragón es muy delicado ya que, como dice Camón Aznar, "el arte catalano aragonés del tránsito de

los siglos XIV al XV se halla en la órbita de esta escuela de los Serra"[8]. Así cabe advertir que no pretendemos renovar en este tan breve estudio la cuestión tan controvertida de los hermanos Serra, de su taller y de su influencia en Aragón, sino sólo desbrozar el terreno y presentar algunas hipótesis de trabajo.

Algunos autores como Gudiol, Torralba, Abbad Ríos, llegaron a pensar y decir que estas pinturas de la techumbre de Mesones de Isuela son del mismo autor del Tríptico Relicario procedente del Monaterio de Piedra, hecho en 1390 a expensas del entonces Abad Martín Ponce y conservado ahora en la Real Academia de la Historia de Madrid[9]. El Tríptico de Piedra es también una obra con estructura mudéjar y pinturas dentro del estilo de los Serra, pero más impregnada de influencias musulmanas que las obras habituales de los Serra en Cataluña. En las caras interiores de las puertas del Tríptico, están pintados ocho ángeles músicos. En la parte exterior, hay seis escenas de la vida de la Virgen a la izquierda y seis escenas de la Pasión de Cristo a la derecha. Gudiol habla del Maestro de Piedra como autor de ambas obras y también de la Crucifixión de Pedrola, y Camón Aznar seguido por Maria del Carmen Lacarra piensa que este Maestro de Piedra es un pintor judío Guillén de Leví, siguiendo en esto una hipótesis adelantada con precaución por Manuel Serrano y Sanz y sin tener en cuenta la opinión de Post quien parece no conceder ningún crédito a esta hipótesis considerándola desprovista de fundamento[10]. Guillén de Leví trabajaría desde 1378 hasta 1407, y sólo queda documentada su reyerta con Pere Moragues a quien Serrano y Sanz identifica con el célebre orfebre que trabajó al servicio del Arzobispo D. Lope de Luna. Incluso según Post es difícil plantear el parentesco de Guillén con el pintor Juan de Leví autor del famoso retablo de Santa Catalina en Tarazona.

Post estudia muy detenidamente el tríptico relicario del Monasterio de Piedra, llegando a la conclusión de que son dos los autores de las escenas representadas en el exterior de las hojas del armario, uno para las escenas de la vida de la Virgen y otro para las escenas de la Pasión de Cristo, siendo este último el jefe del taller [11].

Según Gudiol "la característica más acusada en estas pinturas es la mezcla de visión irrealista (paisaje de tono fantástico, perspectivas falsas, disposición abstracta de los objetos y accesorios, intensidad de las escenas) con una intención profundamente realista y patética, todo ello dentro de un arremolinado y exuberante sentimiento"[12]. Adscribe la obra al italogótico, mientras que Camón Aznar la situá en el gótico internacional.

LA TECHUMBRE DE MESONES Y EL RELICARIO DE PIEDRA

Las dos obras presentan un gran parentesco debido a su estructura mudéjar (aunque con resabios de goticismo en el caso del Relicario) y a un común proceso de mudejarización de las pinturas (sobre todo en elementos decorativos) y a la presencia de ángeles en ambas obras, pero el carácter realista y las facciones de los personajes del Tríptico Relicario nos llevan a rechazar la atribución de ambas obras a un mismo pintor.

En efecto, las cabezas de los ángeles de Mesones son mucho más suaves y de acento más italianizante que las del Relicario de Piedra. En cambio nos parece justificado establecer una relación con otras obras: las tablas con representaciones de "Historias de la Magdalena" e "Historias de San Juan Bautista" adquiridas por el Prado en

3

Fig.3. Taller de los Serra. Historias de la Magdalena. Museo del Prado (nº 3106).

4

5

Fig.4. Castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza). Detalle de las pinturas del artesonado.- Fig.5. Taller de los Serra. Historias de la Magdalena. Museo del Prado (nº 3106). Detalle de las Santas Mujeres frente al sepulcro.

diciembre de 1965, y que según Alfonso Pérez Sánchez y Gloria Fernández Bayton han de ser las calles laterales del Retablo de Tobed cuya tabla central sería la famosa Virgen llamada generalmente Virgen de Tobed y presentada por Mayer como "La Virgen con el Niño al pecho y el Rey Enrique II de Trastamara y su familia a los pies", que perteneció a la colección Román Vicente de Zaragoza y que se encuentra ahora en Barcelona [13].

Podemos ver sobre todo el parecido de los rostros de los ángeles con los de las santas mujeres frente al sepulcro de Cristo en las Historias de la Magdalena y también con los rostros de los personajes femeninos y ángeles de la Virgen de Tobed.

FECHA

Se conoce bien la fecha de la obra por ser una pintura votiva encargada por Enrique de Trastamara (luego Enrique II de Castilla) en agradecimiento por haber podido escapar a Aragón después de ser vencido en la batalla de Nájera en 1367 por Pedro el Cruel. Peréz Sánchez la fecha entre 1370 y 1375 [14]. Sampere pensaba que si la pintura fuera posterior a 1375 la Infanta que casó aquel año con el heredero de Navarra Carlos el Noble, hubiera llevado diadema y suponía que la obra se hizo hacia 1373, opinión que recoge la autora del Catálogo de las Nuevas Adquisiciones del Prado [15]. La obra sería pues anterior a las pinturas de la techumbre de Mesones.

Queda el problema de la atribución del Retablo de Tobed. Solían atribuirlo a Pedro Serra pero Gertrud Richert lo consideró obra de Jaime [16]. Post dice que una atribución categórica de la obra es difícil [17]. En efecto, algunos detalles como el cojín, el tipo de los donantes el fondo de oro casi liso pueden apoyar la opinión de Gertrud Richert, si bien para Post es imposible atribuir las figuras principales, la Virgen y los ángeles, a la mano de Jaime. Llega así a suponer que la obra pudiera ser común de los dos hermanos o bien hecha por Pedro recién emancipado de la dominación de su hermano. Dada la falta de completa conformidad con el estilo de uno de los dos hermanos, termina preguntándose si el autor no sería algún discípulo precoz de los dos [18]. El nuevo Catálogo del Prado la da como obra del taller de los Serra [19].

Quizá sea prudente aceptar esta atribución ya que no está probada la atractiva hipótesis según la cual la larga falta en la documentación de Pedro Serra después de 1370 se explicaría por una estancia en Castilla al servicio de Enrique II. Nos parece en todo caso que este mismo pintor es el autor de las cabezas de los ángeles de Mesones de Isuela, siendo probable que para los vestidos y las alas de los ángeles se hiciera ayudar por uno o varios discípulos.

Por fin nos parece interesante llamar la atención sobre la contaminación por el mudejarismo de las pinturas de la techumbre: en efecto, si el carácter italianizante de la obra es evidente, hay que notar cómo el mudejarismo se impone no sólo como en el Relicario de Piedra en algunos dibujos ornamentales de la ropa de inspiración oriental o musulmana, sino también en la repetición del mismo motivo de los ángeles con muy poca variación que produce en el espectador una impresión de extrañeza.

CONCLUSION

De esta techumbre de Mesones de Isuela, Post ha dicho que era "uno de los monumentos más notables de Europa". En efecto tenemos en esta obra peregrina un caso de simbiosis

extraordinario entre tradición islámica y arte cristiano en un momento privilegiado de la coexistencia de las dos culturas quizá debido a los gustos excelsos de los mecenas aragoneses como el Rey Pedro IV y el ilustre linaje de los Luna.

NOTAS

1. Abbad Ríos, Francisco, "Catálogo Monumental de España, Zaragoza", C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, Madrid 1957, tomo II, p. 390.

2. Torres Balbás, Leopoldo, "Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar", 'Ars Hispaniae', vol..IV. Madrid 1949, p. 345; Abbad Ríos Francisco, op. cit., p. 392.

3. Abbad Ríos, Francisco, op. cit. p. 391.

4. Galiay Sarañana, José, "Arte Mudéjar aragonés", Institución Fernando el Católico, C. S. I. C., Zaragoza, 1950, pp. 192-193.

5. Torres Balbás, Leopoldo, op. cit. p. 345.

6. Gómez-Moreno, Manuel, "Guía de Granada", Granada, 1892, p. 223. Byne, Arthur and Stapley, Mildred, "Decorated wooden ceilings in Spain", New York-London, 1920; Rafols, J. F., "Techumbres y artesonados españoles", 4ª edición, Barcelona, 1953, pp. 121 - 122. Chueca Goitia, Fernando, "Arquitectura del Siglo XVI", 'Ars Hispaniae', vol. XI, Madrid 1953, p. 207.

7. Abbad Ríos, Francisco, op. cit. p. 391. y Abbad Ríos, Francisco, "Provincia de Zaragoza", Guías artísticas de España, Barcelona, 1959. pp. 59-60. Post, Chandler Rathon, "A History of Spanish painting ", 12 vol., Harvard, 1930-1958, vol. III, p. 168. Torralba Soriano, Federico, " Guía artística de Aragón", Institución Fernando el Católico, C.S.I.C., Zaragoza, 1960, p. 101.

8. Camón Aznar, José, "Pintura Medieval Española",'Summa Artis',vol.XXII, Madrid, 1966, p. 205.

9. Gudiol Ricart, José, "Pintura Gótica", 'Ars Hispaniae', vol. IX, Madrid, 1955, pp. 157-158. y Gudiol Ricart, José, "Pintura Medieval en Aragón", Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1971, pp. 35-36. Torralba Soriano, Federico, op. cit. p. 101. Abbad Rios, Francisco, op.cit.p.391.

10. Gudiol Ricart, José, "Pintura gótica", 'Ars Hispaniae', vol. IX, Madrid, 1955, p. 157. Gudiol Ricart, José, "Pintura Medieval en Aragón", Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1971, p. 35. Camón Aznar, José, op. cit. pp. 294-296. Lacarra, María del Carmen, "Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza", 'Seminario de Arte aragonés', XVI, XVII, XVIII, Institución Fernando el Católico, C.S.I.C., Zaragoza, 1970, p. 10. Post, Chandler Rathon, op. cit. tomo III, p. 168.

11. Y no escenas de la Vida de Cristo como han dicho algunos de los autores ya citados que hablaron de la obra.

12. Gudiol Ricart, José, "Pintura Medieval en Aragón", Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1971, p. 36.

13. Pérez Sánchez, Alfonso, "Nouveaux Chefs d'Oeuvre au Prado", en 'L'Oeil', nº 157, janvier 1968, p. 6. Fernández Bayton, Gloria, "Museo del Prado. Principales adquisiciones de los últimos 10 años", Madrid, 1969, pp. 49-51. Mayer, August, "Historia de la pintura española", Madrid, 1947, p. 36. El rey está representado con su mujer Juana y sus hijos D. Juan y Dª Leonor. Según Post, op.cit. vol. II, p. 270. Sampere pensaba que las efigies de los demás miembros de la familia se habían puesto en la pintura votiva en agradecimiento por haberse salvado también ya que el rey había tenido que dejarlos en manos de sus enemigos.

14. Pérez Sánchez, Alfonso, art. cit. p. 6.

15. Sampere citado por Post, op. cit. col. II, p. 270. Fernández Bayton, Gloria, op. cit. p. 50.

16. Post, op. cit. vol. II, p. 270.

17. Post, op. cit. vol. II, p. 270.

18. Post, op. cit. vol. III, p. 170.

19. Aunque en 'L'Oeil', art, cit. p. 5, pl. 2, la tabla "Historia de la Magdalena" está presentada así: "Pedro Serra, rétable de La Madeleine" 290 x 92 cm.

LOS BAÑOS ARABES DE LA ALTA ANDALUCIA

LUIS BERGES ROLDAN. ARQUITECTO. JAEN (ESPAÑA)

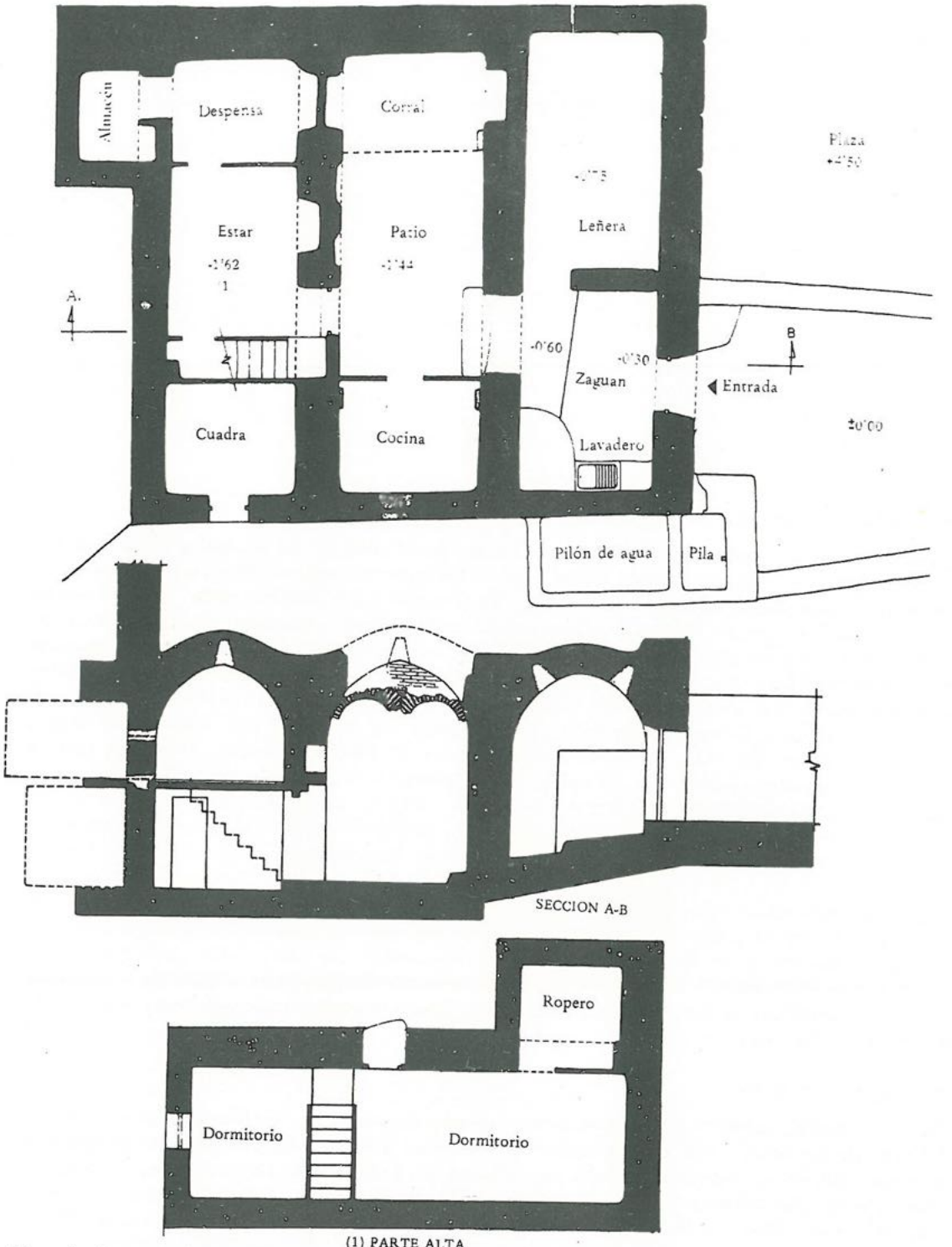
BAÑO ARABE DE SEGURA DE LA SIERRA (JAEN)

Segura de la Sierra es una villa medieval, situada a 1.240 m. de altitud y a las puertas del importante macizo montañoso de la Sierra del mismo nombre. Junto a los restos de la Puerta Catena de su recinto amurallado, se encuentra situado un baño, el cual acaba de ser restaurado por la Dirección General de Bellas Artes. Cuando nos hicimos cargo de este trabajo de restauración, el baño estaba convertido en vivienda de una modesta familia agrícola. Sus tres salas habían sido hábilmente aprovechadas para alejar todas las dependencias que esta forma de vida exige. Así, la primera sala del baño, la sala fría, era el zaguán, leñera y lavadero, conservando su bóveda, con luceras de planta cuadrada. La segunda sala, la sala templada, era el Patio de luces, teniendo rota la bóveda y conservando restos de un atajo, albergando la cocina un pequeño corral. La tercera sala, o caldarium, se distribuía en una cuadra, el estar, la despensa y una alacena. Aprovechando la mayor altura interior, por destrucción del hipocauxi, se había construído una entreplanta para dormitorios. Se cubría con la bóveda, conservada intacta.

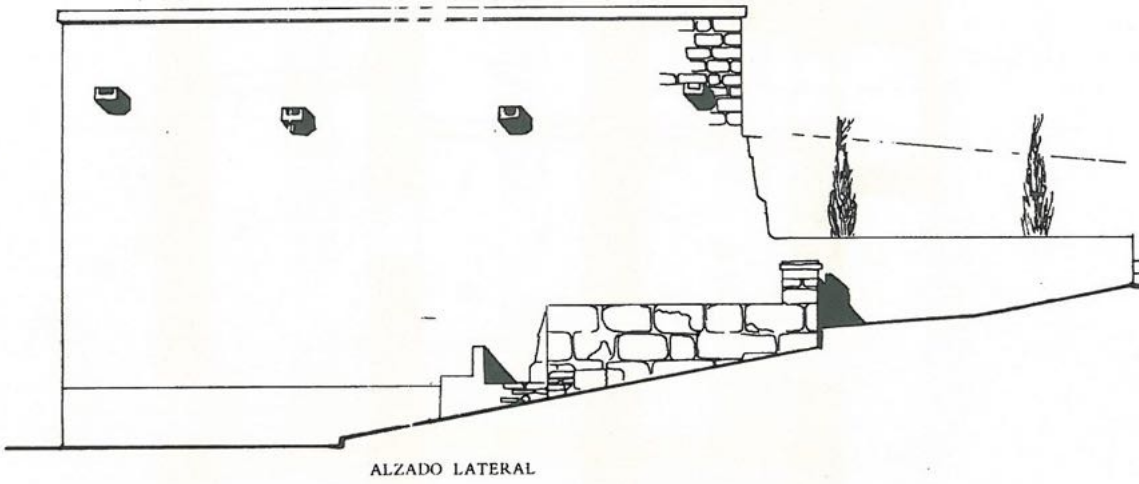
Totalmente restaurado hoy, es un ejemplo típico de baño público modesto, constando de tres salas paralelas entre sí, intercomunicadas y dotadas de atajos en sus dos extremos, resueltos con doble arco de herradura y columna central de apoyo. En el caldarium se abre un nicho conteniendo una tina y existe el arco abocinado bajo el cual se empleaban la caldera, zona que se ha perdido totalmente. Ocupa lo conservado del Baño una superficie total de 120 ms.

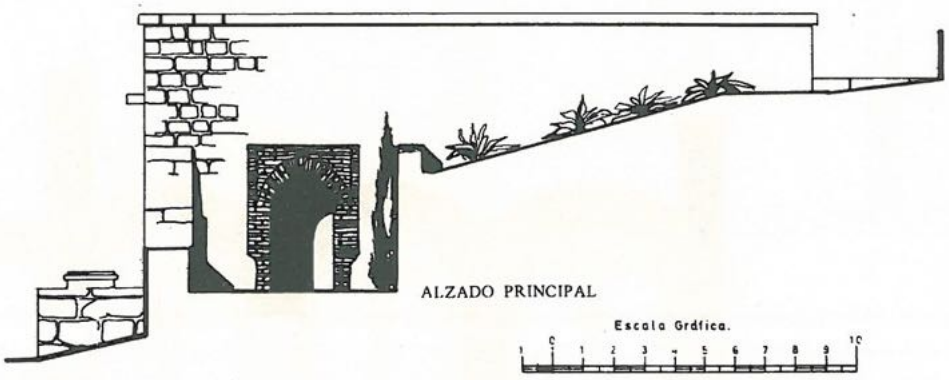
BAÑO ARABE DE JAEN

Jaén desempeñó, durante los siglos de dominación musulmana, importante papel dentro del Reino de Granada. Son numerosos los vestigios arquitectónicos que de tal etapa se conservan aún en su capital. El más importante sin duda, es el Baño Arabe, emplazado en los sótanos del palacio de Don Fernando Coello de Portugal, construído sobre el baño en el siglo XVI. Muchos años de olvido y de destrucción soportaron sus salas. En el año 1970, por encargo también de la Dirección General de Bellas Artes, iniciamos los

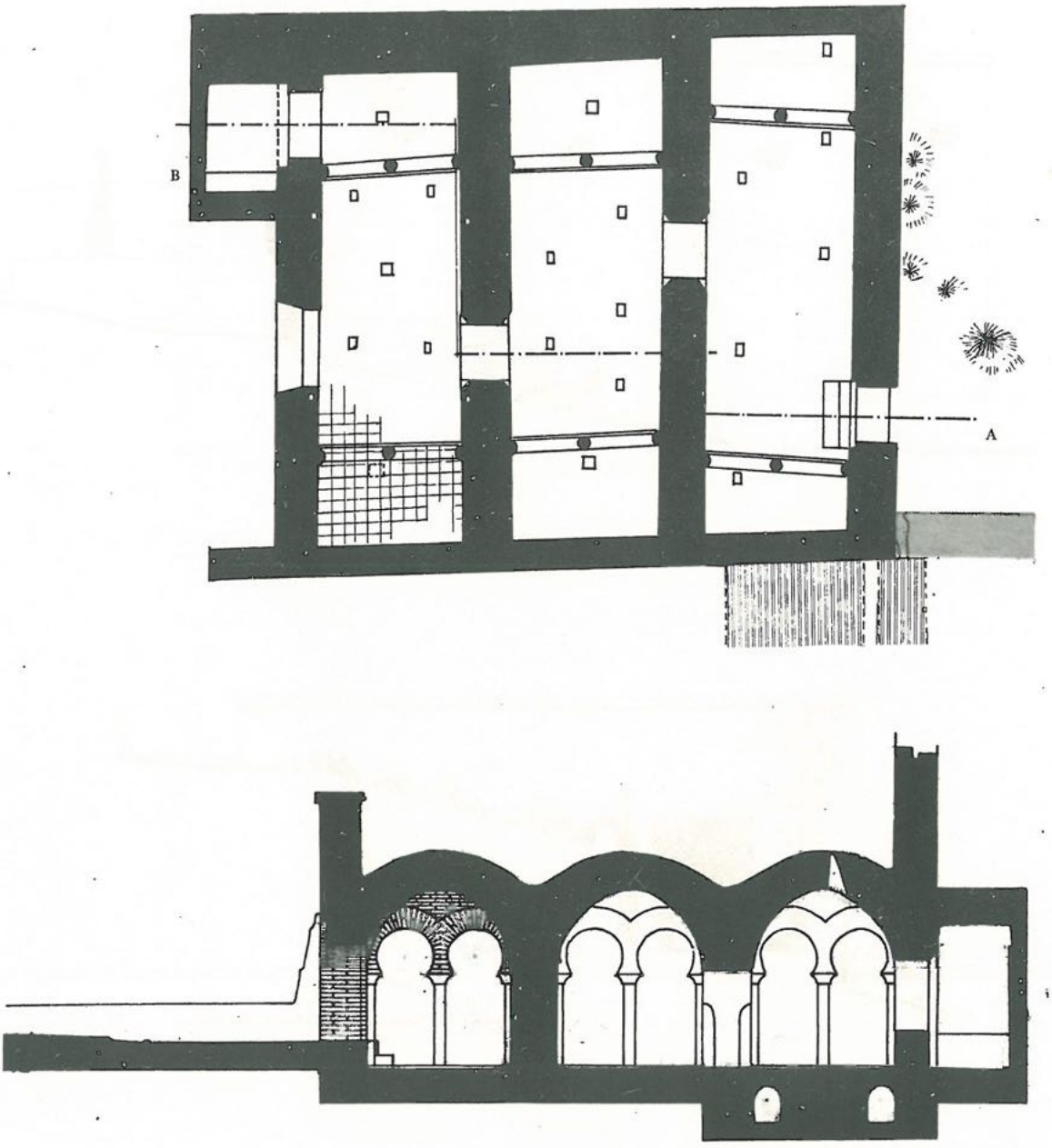


Figs. 1 y 2. Baños árabes de Segura de la Sierra. Planta y sección antes de la restauración.





Figs. 3 y 4. Baños árabes de Segura de la Sierra. Proyecto de restauración. Alzados lateral y principal.



Figs. 5 y 6. Baños árabes de Segura de la Sierra. Proyecto de restauración. Planta y sección.

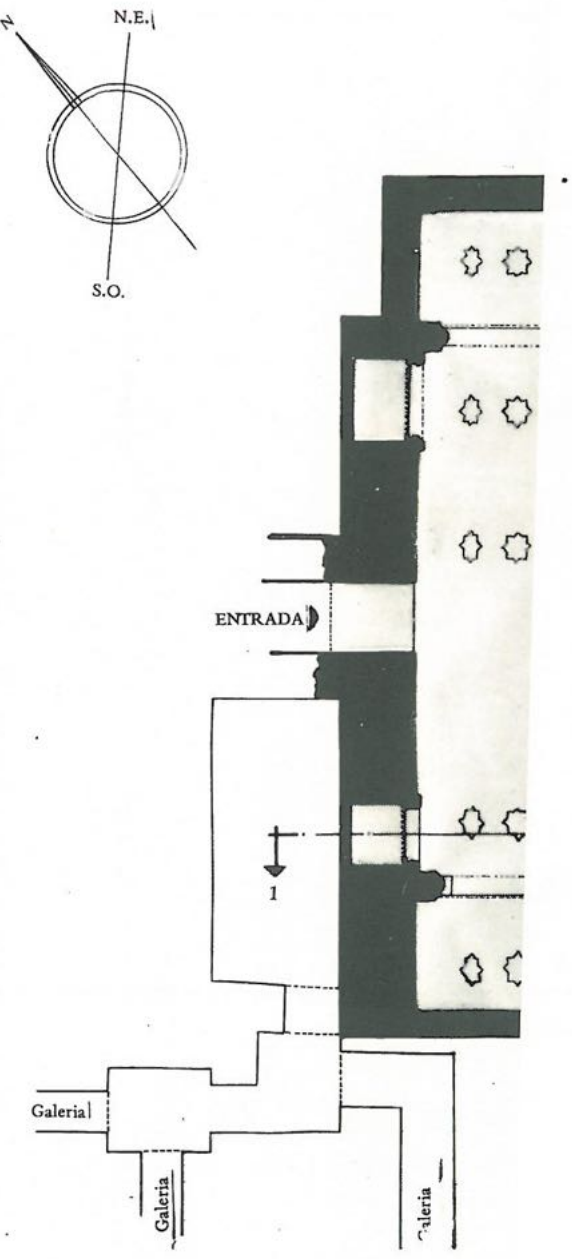


Fig. 8. Proyecto de r

Fig. 7. Situación de los baños árabes en el Barrio de la Magdalena de Jaen.

trabajos de restauración, siendo entonces cuando se descubren mediante excavación, nuevas salas, que se suman a lo hasta entonces conocido. Se completa así su planta, que ocupa actualmente una superficie de 470 m^2.

De época califal, el Baño de Jaén, formado por un conjunto de siete salas, constituye quizá, en su género, el monumento árabe más importante de la Península. Se cubre mediante bóvedas de cañón y baídas, en las que se abren luceras de planta estrellada. Los arcos de herradura de los atajos y de arranque de la cúpula central, se apoyan en cimacios con perfil en nacela, que a su vez son soportados por columnas sin basa, de fuste cilíndrico y capiteles de una sola fila de pencas, con acusado equino.

Los atajos en los fondos de sala presentan la particularidad de estar resueltos con un solo arco, que se apoya en columnas entregas. Se conserva de ellos restos de la decoración, que debió de tapizar en rojo toda la superficie de paredes y bóvedas, así como vestigios de su primitiva solería de mármol blanco.

La restauración de este monumento presenta serios problemas en la eliminación de los muros que cortan sus salas y que pertenecen al palacio existente sobre él. Cuando esta restauración se concluya, podremos gozar de una verdadera joya de la arquitectura hispano-musulmana del siglo X.

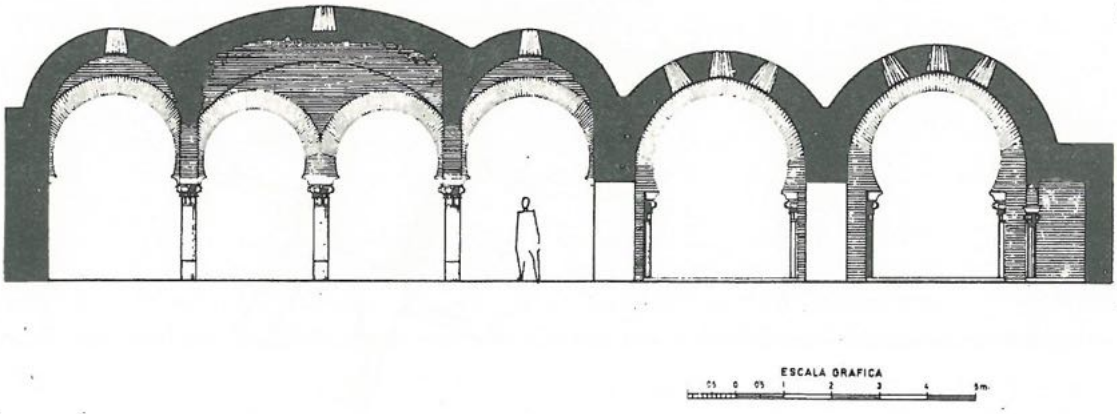


Fig. 9. Proyecto de restauración de los baños árabes del Barrio de la Magdalena de Jaen.

IDENTIFICACION DEL PALACIO DE COMARES Y DEL PALACIO DE LOS LEONES, EN LA ALHAMBRA DE GRANADA

JESUS BERMUDEZ PAREJA. UNIVERSIDAD DE GRANADA. ESPAÑA

La espaciosidad de los palacios cristianos de fines del siglo XV en España, frente a los reducidos espacios domésticos habituales entre musulmanes y moriscos granadinos de la misma época, obligaba a los cristianos, que tras la toma de Granada decidieron establecerse en esta ciudad, a adquirir dos o más casas musulmanas contiguas que derribadas podían proveerles de solar suficiente para construir una casa nueva, o no se demolían pero se remodelaban los espacios y su distribución para acoplar la vida cristiana y renacentista a las viviendas musulmanas.

Del mismo modo, cuando los Reyes Católicos repartieron la Alhambra entre sus caballeros y los servicios reales, tuvieron también que reservarse dos palacios musulmanes y algo más para establecer en ellos la residencia real. Por eso agregaron al palacio del trono o Palacio de Comares, que lógicamente correspondía al rey, el palacio-jardín contiguo, conocido ahora como Palacio de los Leones, a modo de ampliación y desahogo del palacio del trono.

Poco a poco la urbanización en torno a estos palacios, como la disposición interna de los mismos, sufrieron tantas transformaciones que, cuando en el siglo XVIII se trató de averiguar cómo fueron aquellos palacios en época musulmana, los elementos medievales entonces identificables no permitían restituir, ni siquiera teóricamente, la organización primitiva. Hasta la extensión y el contorno de los palacios, así como la urbanización que los rodeó no eran reconocibles, cuanto más la disposición de los espacios interiores y su destino.

Apoyados en testimonios ciertos, pero desconcertados por las reformas, con buena dosis de imaginación y a tenor del gusto de la época, más que a los criterios musulmanes, idearon para el palacio de la Alhambra una planta de palacio musulmán de extraña regularidad neoclásica, tanto en el contorno como en la disposición simétrica de patios en torno a un supuesto eje central. Pronto se desistió de tan insólito trazado, pero continuaba ignorándose la existencia de dos palacios musulmanes, tan diferentes entre sí como el Palacio de Comares y el de los Leones, englobados en el nuevo palacio cristiano

o Casa Real, a la que, estimándola, como un solo palacio musulmán, se la consideró distribuída en tres conjuntos funcionales: Mexuar, Serrallo y Harem. Fundamentaba este esquema la estructura de la vida palaciega de los musulmanes, a la que en realidad no se adaptaban del todo los edificios, ni el análisis del monumento permitía aceptar.

El hallazgo de un plano de la Casa Real de la Alhambra a comienzos de este siglo, diseñado en el siglo XVI, facilitó a los arquitectos Cendoya y Torres Balbás la excavación de la entrada del Palacio de Comares, entronizada en una plaza de aparato y precisó cual había sido la entrada al Palacio de los Leones, abierta en un recodo de la calle Real Baja, así como otras particularidades de los palacios. Más tarde la limpieza de escombros y la restitución con ello de fragmentos de la urbanización medieval, especialmente la calle de circunvalación de la Alhambra, permitió replantear las posibilidades de acceso a las leñeras del Baño del Palacio de Comares y se vió que desde la calle de circunvalación de la Alhambra, entre los patios de la Reja y de Lindaraja, subía la calle de los leñadores marginada por gruesos muros forales de los palacios de Comares y de Leones. Delimitaba pues, por esta parte, la extensión de los dos palacios y establecía su separación.

Someras exploraciones del subsuelo del Jardín de Lindaraja han permitido deducir cuál fué la disposición medieval del jardín comprendido entre el Mirador de Lindaraja y el Peinador de la Reina y su extensión, a nivel inferior al del Jardín del Patio de los Leones, hasta la misma muralla general de la Alhambra, antes de que construyeran sobre ese jardín inferior las Habitaciones de Carlos V, que después ocupó Washington Irving.

Puede también manifestarnos la diferenciación e independencia de los dos palacios: la vieja noticia del traslado de la reina mora al Palacio de los Leones para aislarse de Isabel de Solís, que permanecía en el Palacio de Comares, o la construcción en diferentes períodos de tiempo, con programas diferentes y en distintos reinados, o el estudio de la desacomodación, todavía, de la planta de tejados con la planta de los edificios de los palacios.

Las características del Palacio de Comares nos lo muestran como palacio urbano de alta representación político-administrativa, organizado como una sucesión de dependencias ascendentes hasta el trono, en el fondo del Salón de Embajadores. El de los Leones cubre una función distinta y ofrece una organización diferente. Es un palacio residencial o palacio jardín. Aparece ordenado como nuestros mejores cármenes de siempre, en descenso desde la entrada hasta el límite de la finca, en planos escalonados y abiertos hacia el paisaje, aquí hacia el valle del río Darro, desde Valparaíso a la Vega.

No obstante sigue leyéndose en las guías de turismo la interpretación de la Casa Real como un sólo palacio musulmán, con Mexuar, Serrallo y Harem, a pesar de que la Alhambra está ahora mejor conocida y de que Marçais, ya en 1954, se inclinaba a ver en la Casa Real de la Alhambra dos palacios musulmanes o "cuartos", según se decía en el siglo XVI, como dos creaciones distintas y sucesivas de Yusuf I y de Muhammad V. Opinión confirmada posteriormente, como se ha dicho. De todas formas, como el mismo Marçais comenta, este monumento nos ofrece al mismo tiempo que indiscutibles motivos de admiración, enseñanzas de naturaleza muy diversa.

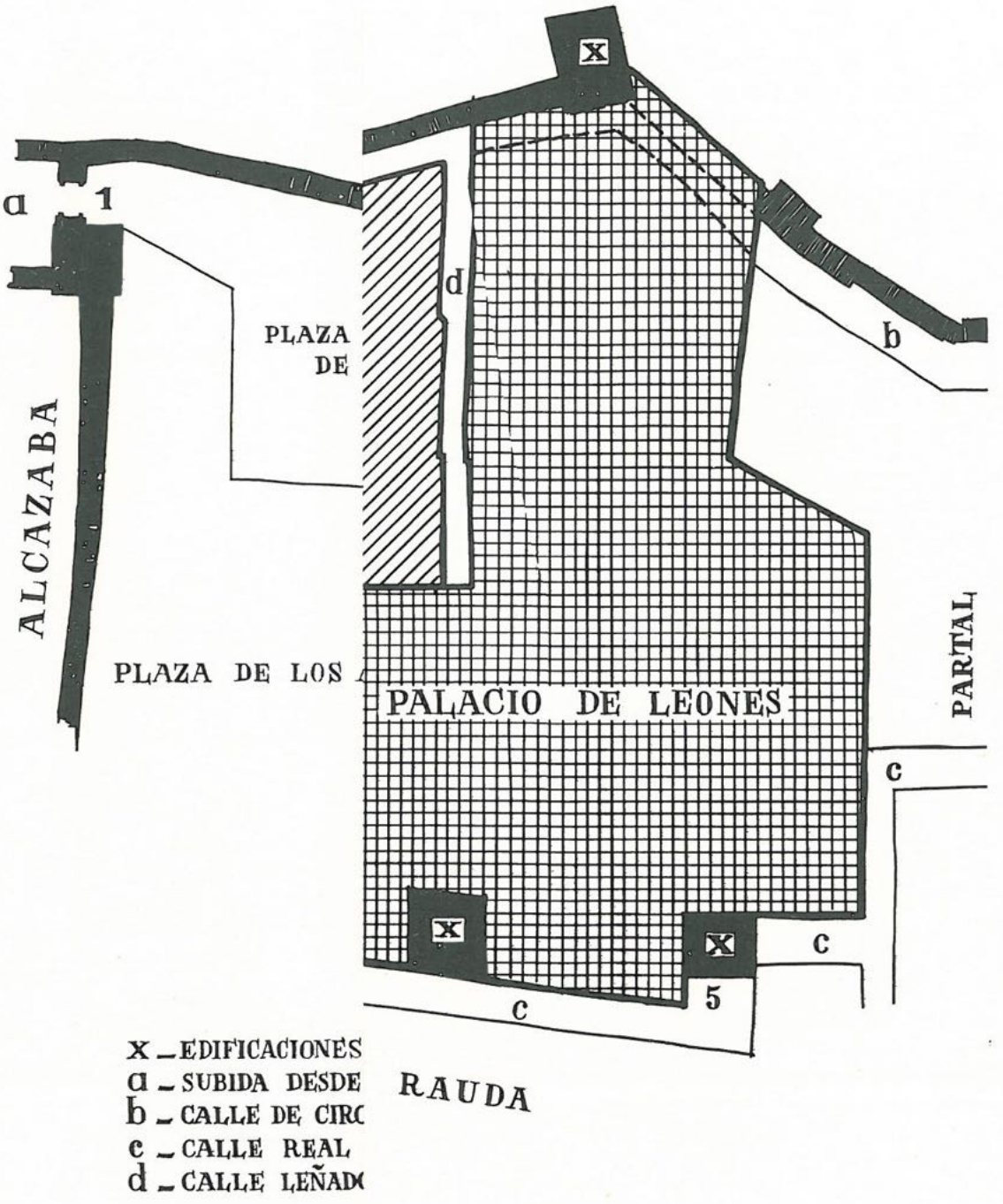
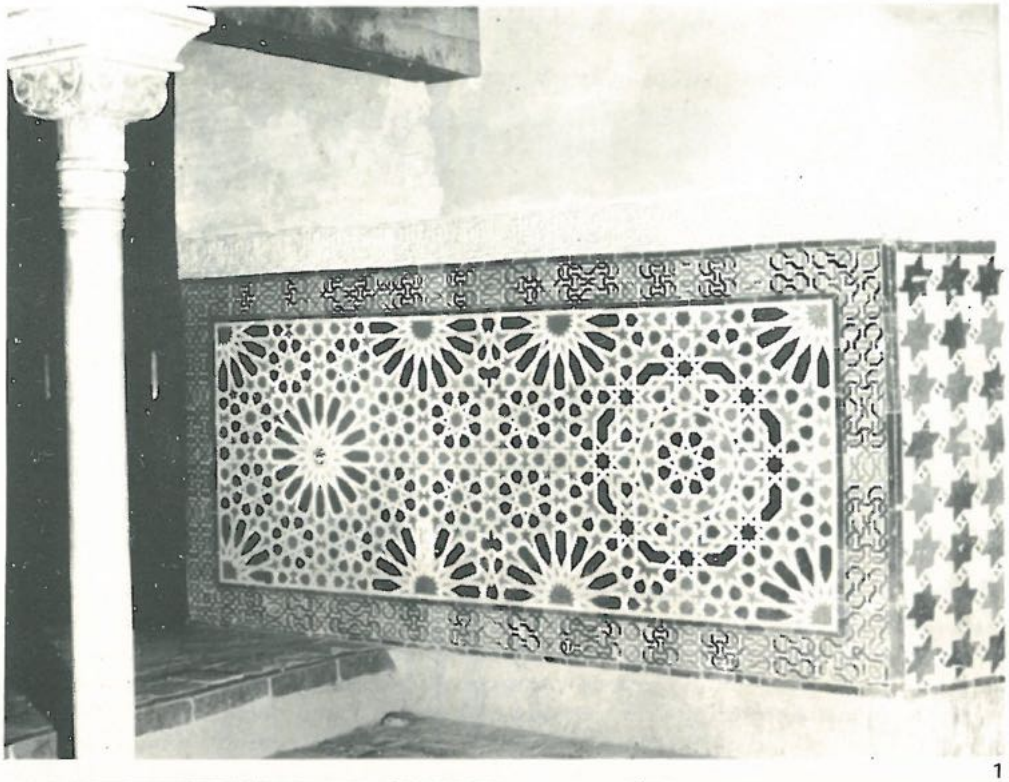
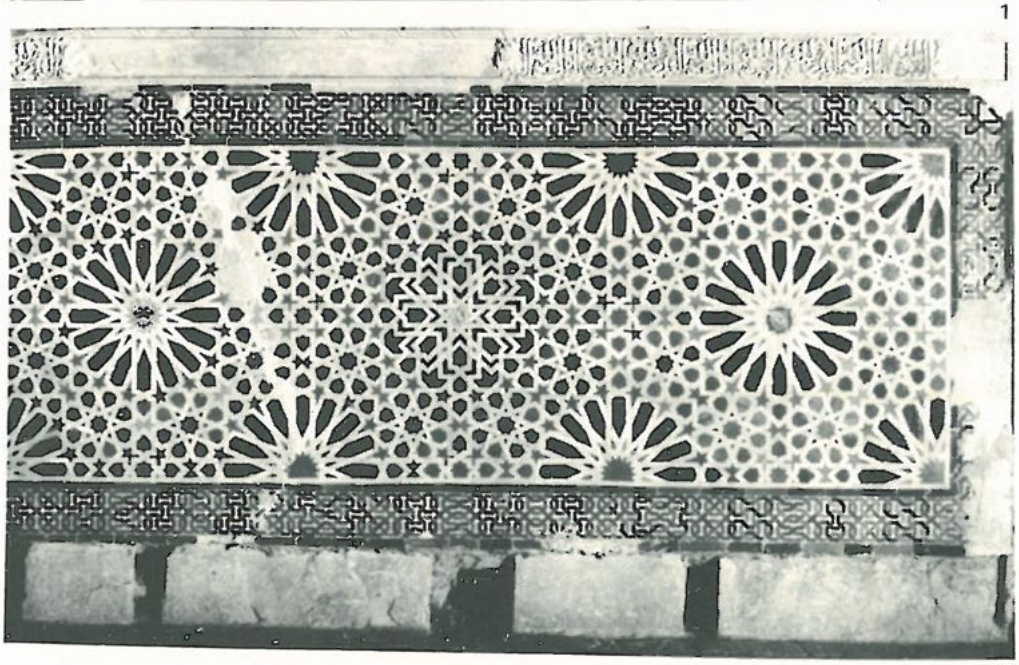


Fig. 1. Alhambr

JUNIO 1,973

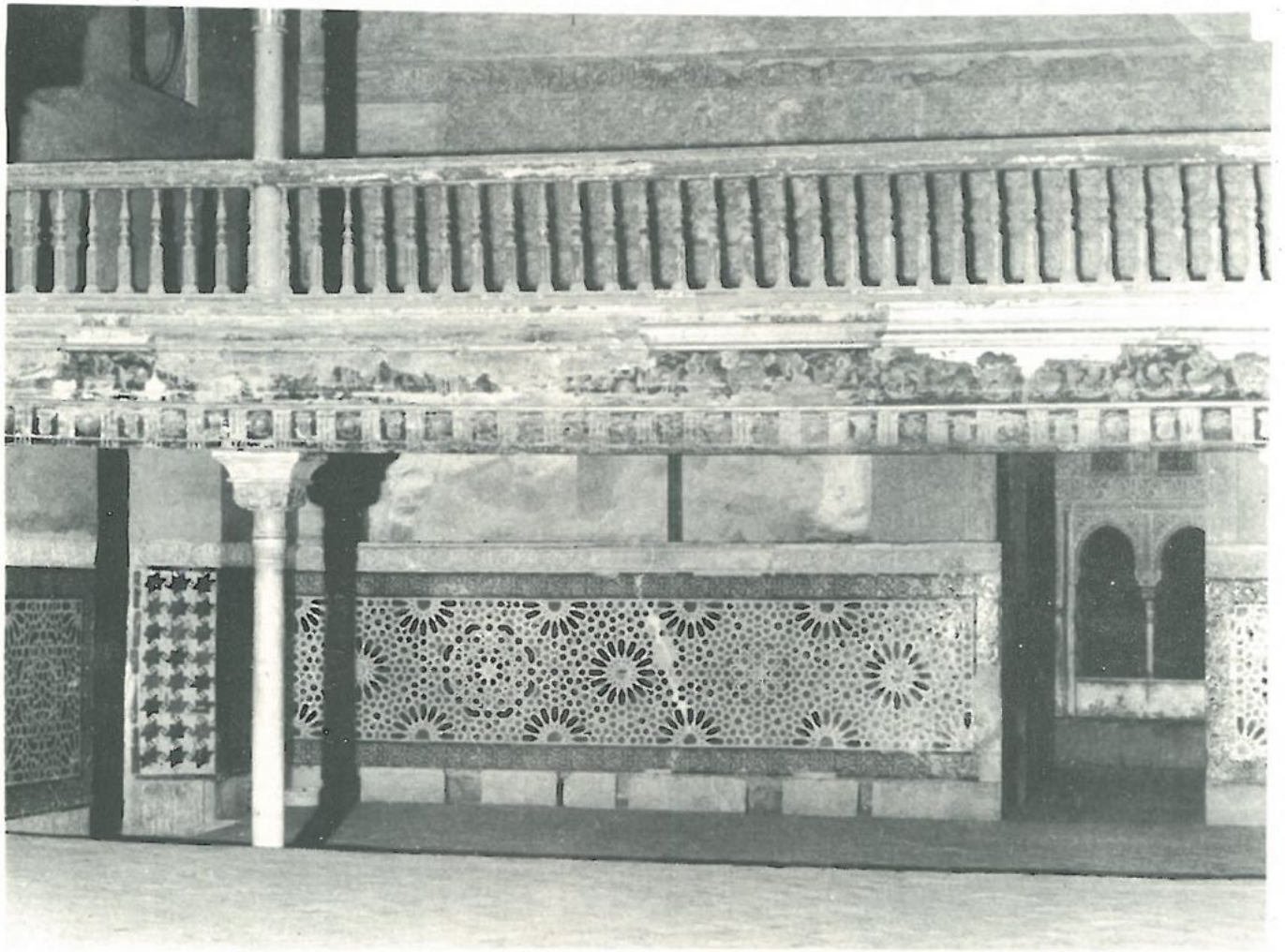


1



2

Figs. 1 y 2. Alhambra. Zócalo del Mexuar. Testero O. y detalle del testero N.



3

Fig. 3. Alhambra. Zócalo del Mexuar. Testero N.

la decoración interior, don Manuel Gómez-Moreno creyó que las piezas vidriadas que de 1542 a 1546 se hicieron para la Alhambra en Sevilla, en la alfarería de Juan Pulido, pudieron haber servido a los moriscos de Granada para labrar este zócalo, o para rehacerlo.

La técnica de recortar en sendos azulejos cada una de las piezas del alicatado, en vez de hacerlas a molde, es sin duda musulmana. Sin embargo, pudieron conservar los primeros maestros moriscos esta técnica, según parece testimoniarlo los paños de alicatado de cerámica vidriada que representan las columnas de Hércules que flanquearon el altar. Manifiestan esa técnica de recortar cada pieza de alicatado en un azulejo, pero el tema y las reformas de las piezas no son sino obra de unos excelentes maestros moriscos que sin duda supieron mantener algunos aspectos de la perfección y el gusto decorativo de los artistas musulmanes que les precedieron.

Además, el sector de la capilla decorado por el zócalo responde a una ampliación del Mexuar hacia el Norte que, desde luego no es musulmana, por lo que el zócalo tuvo que ser colocado por moriscos, durante las obras que se hacían allí hacia mediados del siglo XVI. Faltaba saber si los moriscos construyeron el zócalo a imitación de los zócalos musulmanes y lo colocaron, o simplemente acoplaron a los muros de la capilla un arrimadero musulmán de cerámica, que hubiera figurado anteriormente en otra estancia de lujo, que se ignoraba cual hubiera podido ser.

Vino a aclararlo la gran remoción de escombros realizada hace años en la Plaza de los Aljibes. Pudieron verse entonces diversos vacies, perfectamente diferenciados, procedentes de sucesivas obras realizadas en la Alhambra. Las piezas mejor conservadas de estos estratos o bolsones, declaraban la obra de donde procedían. Así pudo determinarse el vacie de los escombros procedentes de la parte demolida de la nave Sur del Patio de los Arrayanes.

Entre los materiales aparecieron piezas de alicatado, ninguna de ellas desechada por fallos de corte, antes bien con señales de haber estado adheridas con mezcla. También aparecieron otras piezas similares todavía unidas, como trozos procedentes de alicatados. Todas ellas permitieron reconstruir grandes fragmentos de un zócalo exactamente igual al que cubre el extremo Norte de la capilla que fué mexuar. Uno de ellos permitió rehacer completa una de las ruedas de lazo que constituyen el tema decorativo del zócalo y se conserva en el Museo de la Alhambra. Parece pues evidente que el gran zócalo de la capilla procede de la sala Sur del Patio de los Arrayanes. El espacio que cubría en esta sala sería algo mayor que el que cubre en la capilla pero como al desmontarlo fallarían muchas piezas y como la diferencia de medida entre la sala Sur del Patio de los Arrayanes y el extremo Norte de la capilla no debió ser muy grande, no quedaría material suficiente para componer otro paño decorativo y lo que restara del acoplamiento del zócalo antiguo se echó a la escombrera. Como se ve, los maestros moriscos del siglo XVI adaptaron con soltura y gran maestría un zócalo de alicatado musulmán a una obra de embellecimiento promovida por cristianos.

El friso de yesería que corona con jaculatorias musulmanas el gran zócalo de cerámica de la capilla, en vez de las almenillas habituales, es otra reutilización de elementos decorativos. En este caso, la de los alfices de los arcos del pórtico frontero al de la Galería de Machuca, derribado para construir la cochera de la Casa de los Gobernadores.

Con la faja epigráfica que componía estos alfices, formaron un friso contínuo de 155 mm. de alto, en el que se repiten sucesivamente estas tres jaculatorias: El poder es de Dios; la fuerza es de Dios; la gloria es de Dios, con ritmo y contenido similar a las tres jaculatorias cristianas: Christus vincit; Christus regnat; Christus imperat.

Están diseñadas en letra cursiva de epigrafía algo compacta, sobre fondo de hojas dobles digitadas, que surgen de tallos tan finos como hilos, enrollados a la manera tradicional. La composición se encuadra por arriba y por abajo, con dos cintas lisas paralelas que se entrelazan cada 16 cms. y poco más, hacia la altura aproximada del lam de la palabra li-llah (Alá), a todo lo largo del friso epigráfico.

El arrimadero de cerámica mide 130 cm. de alto y se extiende 15' 15 m. Lo decora una composición generada por estrellas de 16 y de 8, entre cintas de entrecalle, de suerte que forman tres ruedas diferentes, dispuestas en una trama en diagonal, que el artista musulmán cortó para componer el zócalo rectangular, cuya horizontalidad es subrayada por la sucesión rítmica de los tres temas de ruedas, ordenados a lo largo del eje central del zócalo, entre grandes estrellas partidas que lo flanquean por el borde superior e inferior.

El artista morisco que recompuso el zócalo musulmán de la Sala del Palacio de Arrayanes, para adaptarlo a los paramentos del coro real de la capilla, lo dividió en tres paños, a modo de tres tapices bordeados por una cenefa de polígonos cerrados entrelazados. El más largo de los tres paños, que cubre el costado Este y parte del costado Norte, hasta la puerta, conserva por completo la decoración musulmana originaria, salvo los nuevos emblemas. El paño que cubre el resto del costado Norte, desde la puerta al rincón, mantiene también la traza musulmana, pero en el extremo que vuelve sobre el costado Oeste, el artista morisco introdujo un pequeño trozo de su invención, hasta alcanzar la reja, a costa de alterar levemente la traza musulmana. En el tercer paño que cubre el espacio comprendido entre las dos rejas, es curioso observar la alteración total de la traza musulmana, para adaptarse al espacio disponible con una composición morisca, plegada al espíritu de la composición musulmana, pero libremente, sin sujeción a la traza antigua.

Como se ha visto, la adaptación al muro Este no ofreció dificultad porque taparon la puertecita de servicio al pórtico del Cuarto Dorado, que ha sido restituída modernamente. El trozo de zócalo que para ello hubo que levantar se encuentra en el Museo de la Alhambra. En el muro Norte dispondrían la anchura de la puerta que da paso al oratorio musulmán, de modo que permitió acoplar, a un lado y otro de ella, temas completos del zócalo musulmán. En cambio, el acoplamiento al muro Oeste ofreció dificultades por la preexistencia de grandes rejas que componían la fachada exterior. El artísta morisco salvó la dificultad a su manera, con magistral habilidad, sin desentonar de lo antiguo ni respetar sus leyes.

A estas deliciosas habilidades de los chapices o artistas moriscos de la construcción, se les llama despectivamente chapucerías.

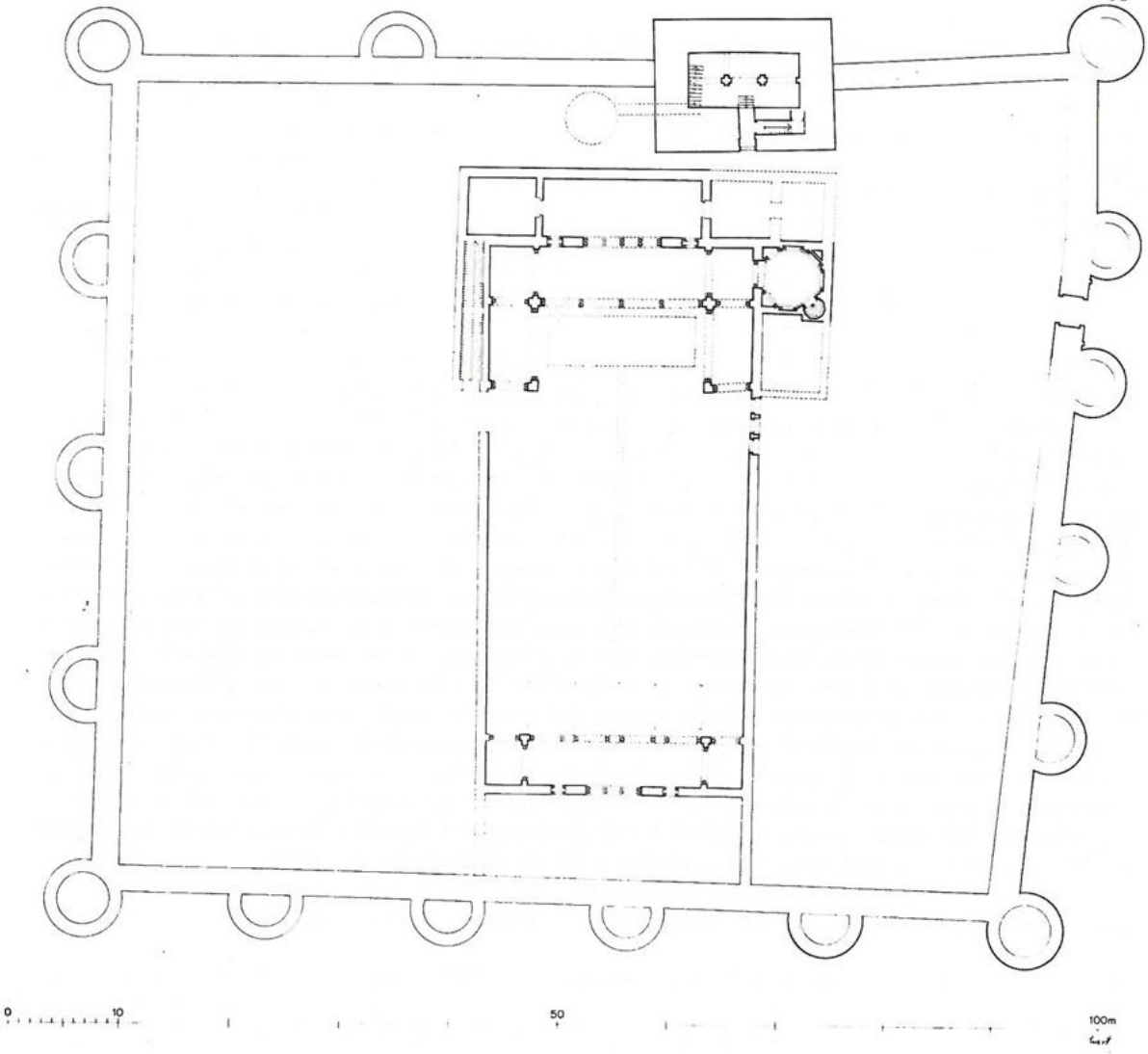
TRADICIONES OMEYAS EN LA ARQUITECTURA PALATINA DE LA EPOCA DE LOS TAIFAS. LA ALJAFERIA DE ZARAGOZA*

CHRISTIAN EWERT. INSTITUTO ARQUEOLOGICO ALEMAN. MADRID. ESPAÑA

Estudios dedicados al tema de los arcos entrecruzados en la Aljafería de Zaragoza [1] me llevaron, al plantearme la cuestión de su origen, a considerar también algunas de las características tipológicas, que sobrepasan el área de difusión del arte hispano-musulmán, de este palacio, el más importante del período taifa, levantado por el segundo rey de los Banū Hūd en Zaragoza, Abū Ya'far Aḥmad I. b. Sulaymān al-Muqtadir (441/ 1049-50 [2] a 474/ 1081-82 ó 475/ 1082-83 [3]).

En la Península Ibérica es también corriente en la época islámica el castillo que corona una colina, la alcazaba (al-qaṣaba), que con frecuencia albergaba en su interior un palacio, pudiendo citarse en el período de los reyes taifas los de Almería [4], Málaga [5], Granada [6], y, según creemos por estudios recientes, el de la ciudad fronteriza de Balaguer [7], en Lérida. La topografía del terreno obligaba generalmente a un trazado irregular del recinto. En el solar lleno del valle del Ebro se volvió, en cambio, al esquema de un cuadrilátero concebido como un cuadrado reforzado por unas torres redondas: allí en el Occidente más extremo, volvió a hacerse realidad, en el siglo XI ya avanzado, la fortificación de un castillo del desierto omeya, con detalles característicos esenciales (fig. 1). Gómez-Moreno reconoció ya este origen oriental [8], pero como único paralelo en el Occidente islámico menciona el ribāṭ de Sūsa [9]. Posteriormente se han demostrado influencias sirio-omeyas en otros recintos del Magrib: el núcleo del ribāṭ de Monastir [10], un palacio aglabí en Raqqāda [11] (fig.3), cerca de Qayrawān, que en sus fases de ampliación se atiene también al esquema de los castillos del desierto, y, ya próximo a la época de la construcción de la Aljafería, el pequeño Qaṣr al-Salām [12], en la, por lo demás muy orientalizada, Qal'at Banī Hammād. ¿Desempeñó el Norte de Africa el papel de intermediario en una transmisión de formas al Occidente, extremo, o llegó este tipo a la Península Ibérica como importación oriental directa, tal vez por el camino de la inmigración omeya?

La arquitectura palatina omeya puede abarcarse aún dentro de España, en sus grandes rasgos tipológicos, casi exclusivamente en la residencia de Madinat al-Zahrā' [13], cuya situación en una pendiente y cuya extensión a modo de ciudad no permitió utilizar el



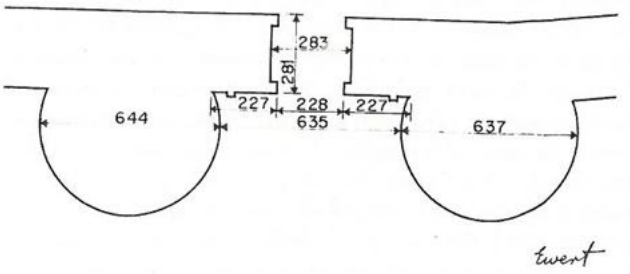


Fig. 1. Zaragoza. Aljafería.- Fig.2. Zaragoza. Aljafería. Entrada, esquema de medidas básicas.

esquema inalterado, de gran regularidad geométrica, del castillo del desierto, desarrollado en la llanura (fig.4). Por lo menos en algunos de sus complejos, especialmente en el edificio construído alrededor del patio cuadrado 105, rodeado de un pórtico, al cerrarse en forma casi cuadrada, se recuerdan características estructurales del castillo del desierto, como señaló Katharina Otto-Dorn en una discusión; y no es de extrañar que falten los elementos de fortificación dentro de la sólida muralla general. Torres Balbás [14] relaciona las dos salas de recepción de varias naves que, verosímilmente, habrían de completarse como basicales, con el desarrollo tipológico formulado por Sauvaget [15] de la sala islámica temprana en Oriente, de donde debemos deducir que los omeyas españoles conservaban tradiciones arquitectónicas de sus predecesores sirios.

El análisis de la planta de la entrada de la Aljafería (fig.2) es muy aleccionador. La entrada única, flanqueada por dos torres, es característica de los castillos del desierto sirio-omeyas. Las torres ultrasemicirculares, colocadas delante de los muros cortina rectos, se encuentran en los dos recintos de Qaṣr al-Ḥayr al-Šarqī (fig.6) [16], en Mšattā (fig.7a), Ruṣāfa [17] y también aún en el castillo de Ujaydir (fig.9) de la primera época ʿabbāsí. La entrada de la Aljafería se aproxima sobre todo a la del recinto más pequeño de Qaṣr al-Ḥayr al-Šarqī (fig.6). Las torres de la puerta, con planta de arco de medio punto peraltado, se diferencian allí sólo ligeramente de las normales de planta de herradura. Su separación es también semejante: 6'67 m. en Qaṣr al-Ḥayr frente a 6'35 m. en la Aljafería. En Zaragoza se determina esta distancia, a la altura de las hiladas de base [18], partiendo del diámetro de las torres. Uniendo sus centros se obtiene como luz casi exactamente el diámetro de la torre N. (6'37 m.) la torre S. es sólo imperceptiblemente más ancha (6'44 m). Si se divide por tres la distancia entre las suturas con la fachada del muro (6'82m) se obtiene casi exactamente el ancho de los dos pasos coaxiales situados en la alineación de las fachadas exterior e interior, que debieron estar cubiertas por un arco de herradura. Al construirlos se apartaron sólo de un modo insignificante del tercio exacto (2'273 m): el paso exterior tiene 2'28m de ancho, el interior 2'33m. La estructura básica de la construcción de la entrada se funda en un reparto sucesivo en tercios: el primero da el diámetro y la distancia entre las torres que la flanquean, el segundo determina en la fachada exterior la anchura de la puerta.

El reparto sucesivo en tercios aparece como el momento primario de estructuración del área total del palacio. Creswell ha reconstruído en el esquema de Mšattā este principio (fig.7b) [19] que había observado ya en un grupo de salas de Minya [20] y que se utilizó también, ya completamente desarrollado, en el palacio principal de ʿAnǰar (fig.8). Un procedimiento precursor se empleó en Qaṣṭal [21], cuyo origen islámico es dudoso. En Mšattā, dos muros rectos que recorren casi totalmente la profundidad del área, dividen el palacio en una zona central más ancha y dos más estrechas que la flanquean (fig.7). Un gran patio principal y dos cuerpos de habitaciones en el N. y en el S. de superficie aproximadamente igual dividen en tres la zona central en el sentido de su profundidad y cada uno de los dos complejos se subdivide a su vez a lo ancho en tres zonas. Hasta este mismo grado puede también observarse en la Aljafería (fig.1) una división sucesiva en tres, aunque menos rígida en lo referente a sus proporciones. La desviación en la parte S. del lado E. [22] -se trata, según creo, de una alineación defectuosa; observamos unos desvíos análogos de lo rectangular en los dos recintos de Qaṣr al-Ḥayr al-Šarqī (fig.6) [23], en Jirbat al-Mafǰar [24] y en el norteafricano de Raqqāda (fig.3) -perjudica la regularidad del primer reparto. Pero también aquí llama la atención una zona central, que recorre toda la profundidad del palacio, cuyos límites están constituídos por las

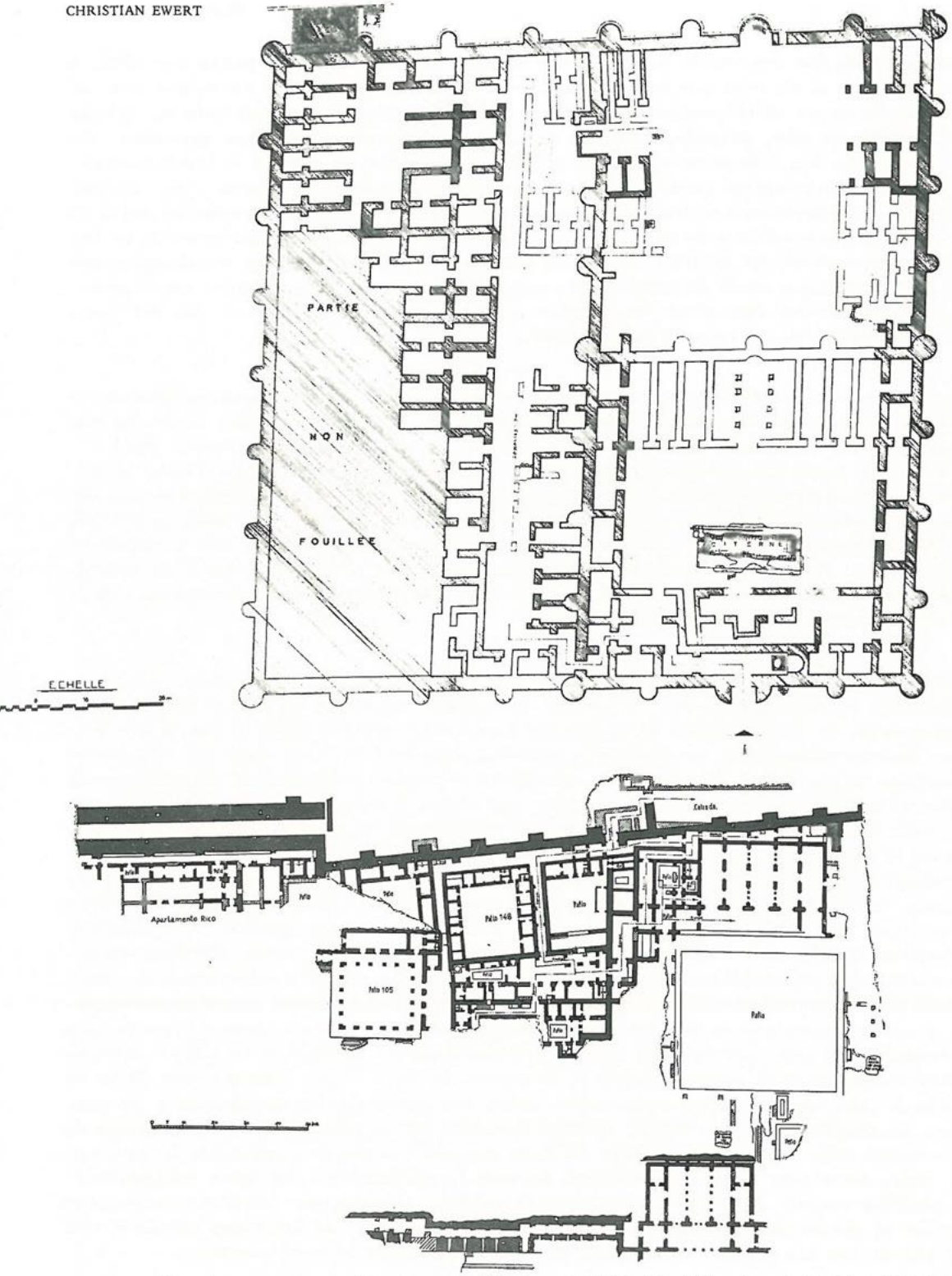
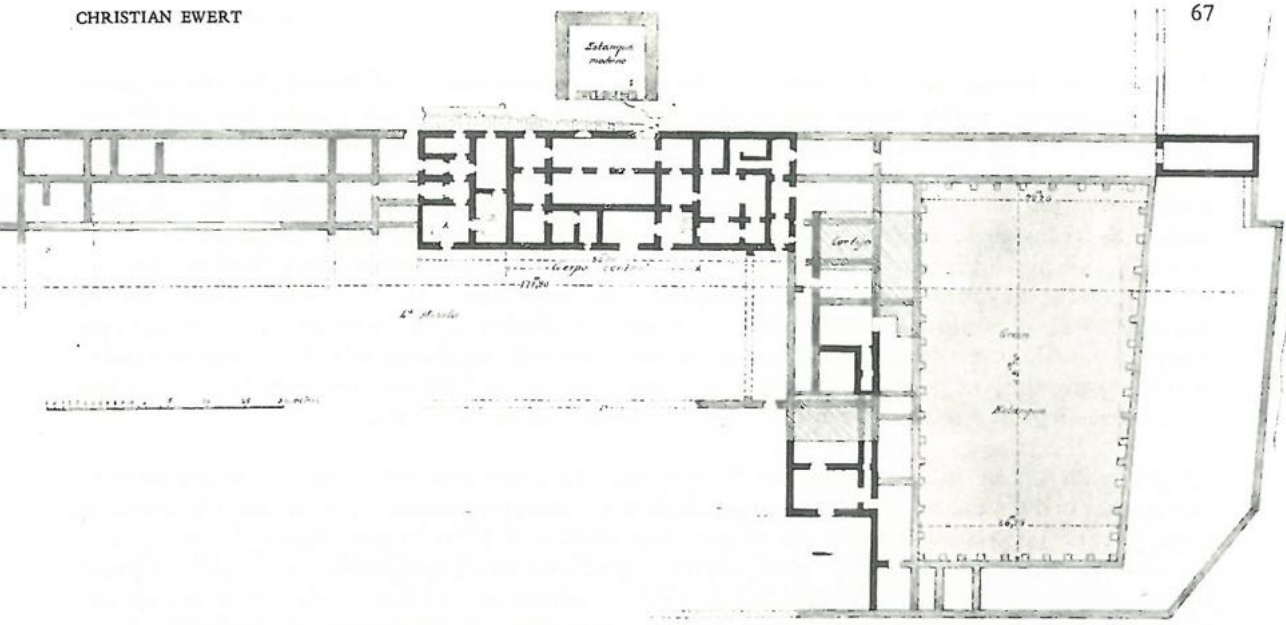


Fig. 3. Raqqāda (cerca de Qairawān), Qaṣr al-Ṣaḥn (según M. M. Chabbi). – Fig. 4. Madīnat al-Zahrā' (según M. Gómez-Moreno).

alineaciones de los dos muros que flanquean el patio principal. Va a parar por el S. a la muralla, en el N. tuvo que respetar la torre cúbica prehūdí allí existente que se incluyó en la nueva fortificación. Se llevó el grupo de habitaciones del lado N. lo más cerca posible de ella, dejando el pasillo de acceso extraordinariamente estrecho. En cada una de las dos cabeceras del patio principal se colocó un cuerpo de habitaciones, con lo que la zona central se dividió en profundidad en otras tres partes. El cuerpo N. volvió a subdividirse en tres zonas en su anchura. El muro de separación entre la sala principal, extendida a lo ancho, y las alcobas que la flanquean se continúa en los arcos transversales del pórtico, mientras que los dos costados están acentuados por unas alas abiertas a modo de pabellones, que avanzan hasta muy adentro en el patio. Hay que suponer que este grado de división, realizado ya en el pórtico, se dio también en el cuerpo S. en toda su profundidad.

Que esta sucesiva subdivisión en tres fue ya conocida, por lo menos en principio, en la España omeya nos lo hace suponer un triple grupo de tres habitaciones, como las que verosímilmente existieron en Madīnat al-Zahrā', en el llamado Apartamento Rico [25], (fig.4 izq.) y como las que fueron puestas al descubierto por Velázquez Bosco en al-'Amīriyya (fig.5) partiendo en al-'Amīriyya ya, de la tripartición del ala central entera del palacio. Se estructuró la profundidad del cuerpo en tres tramos y de cada una de las tres habitaciones extendidas a lo ancho se separaron simétricamente dos alcobas en los costados. Este esquema aparece aún documentado en lo mudéjar; en el palacio de Galiana, en Toledo [26], se enriqueció en un grado más: el compartimento central extendido a lo ancho es a su vez de tres tramos.

¿Se había concebido, acaso, unas viviendas más íntimas en los costados de la Aljafería, exceptuando la zona acceso del N.E.?. En el palacio principal de 'Anŷar (fig.8) se da un precedente de la estructura en la que las salas más nobles, destinadas a las funciones de representación, se concentran en una zona central y se aislaron por medio de pasillos de las zonas más íntimas, agrupadas a ambos costados. Las alineaciones de dos muros interiores, paralelos del pórtico que rodea el patio cuadrado, se prolongan por medio de pasillos ciegos hasta los muros exteriores del palacio. Dos cuerpos idénticos en el eje longitudinal, formados por una sala central de tres naves y tres habitaciones que la flanquean a ambos lados se destacan de las dos estrechas zonas de habitaciones, subdivididas en "bayts", situadas en los costados longitudinales del área rectangular, que están cortadas por los dos accesos; lo mismo que en la Aljafería el visitante es conducido en vertical a la estructura básica en tres zonas. En contraposición a ejemplos posteriores las zonas del primer grado de división están abiertas hacia el patio principal: los pasillos se convierten en pórticos. Lo mismo que Brünnow también Creswell completa en las dos zonas laterales de Mšattā unos anchos espacios sin construcciones, que abarcan casi toda la profundidad del palacio y se abren apartamentos independientes entre sí según el esquema de "bayt" [27]. En Ujaydir (fig.9) se ha llevado a cabo una rigurosa separación entre las zonas de representación y las privadas: un pasillo aisla el cuerpo central formado por el patio de honor y el grupo de habitaciones más nobles. En el Qaṣr al-'Āšiq (fig.10) [28] se observa una estructuración en tres zonas paralelas al eje longitudinal, en toda la profundidad del área rectangular. Dos pasillos rectos, paralelos, recorren el edificio, dispuestos simétricamente con relación al eje longitudinal: en su parte media se convierten en dos pasos subterráneos para salvar los dos patios, accesibles directamente desde la zona central.



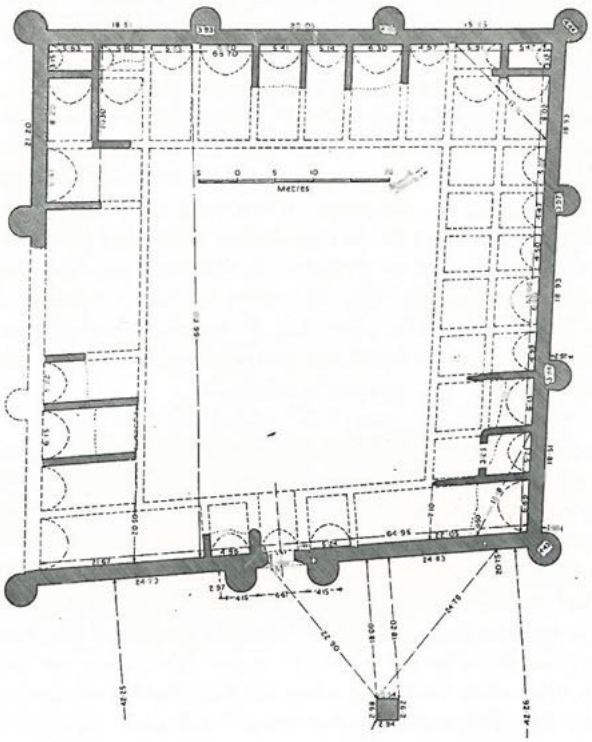
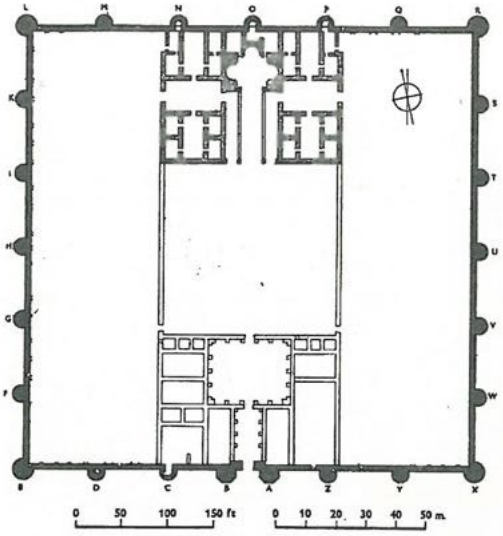


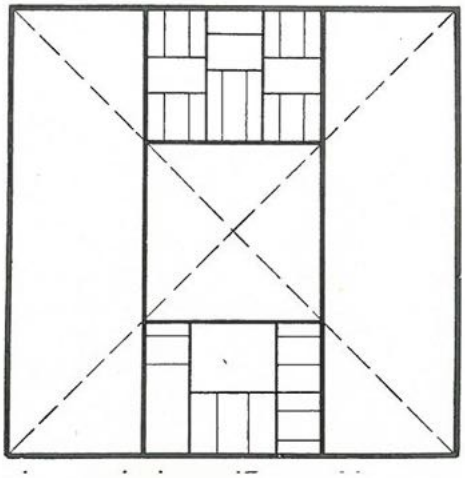
Fig.5. Al-Amīriyya (cerca de Córdoba). Según R. Velázquez Bosco. Fig.6. Qaṣr al-Ḥayr al-Šarqī, recinto menor (según K.A.C. Creswell).

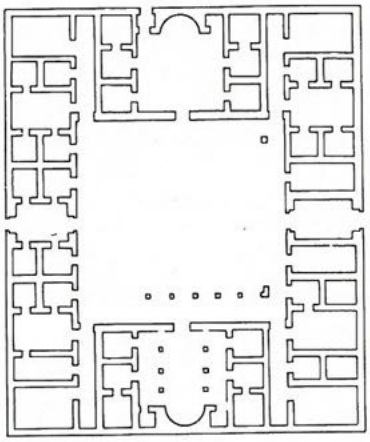
También en plantas que, al contrario de lo que sucede con la Aljafería, se han conservado completas, puede verse que la estructuración en tres zonas - zona central de representación - zonas de viviendas que la flanquean - llegó a Occidente y sobrevivió allí largo tiempo. En el palacio de Zīrí, en Aš̄īr (fig.11), la zona agrupada alrededor del patio principal se destaca claramente, por medio de dos muros corridos, de los conjuntos de viviendas, unidos por parejas y abiertos a un pequeño patio secundario. En el lado S. del patio principal se recuerda el sistema de los pasos ciegos de ʿAnẏar (fig.8) ; el cuerpo de acceso se aisla. En la madrasa de Ben Yūsuf, en Marrākuš (fig. 12), se repite, ya en el siglo XVI avanzado, un esquema básico muy relacionado con Ujaẏdir (fig.9).Un pasillo en forma de U rodea la zona central, aquí sagrada, que acoge una mezquita que se abre al patio principal y da paso a su vez a las unidades de habitaciones que lo flanquean y se agrupan alrededor de pequeños patios de luces.

El grupo de salas más importante de la Aljafería tiene una estructura sorprendentemente sencilla. En el cuerpo N. a un núcleo de tres habitaciones de un solo tramo, de unos 5 m de profundidad, - no es seguro que existiese otra habitación secundaria en el E. -se le antepuso un pórtico rico, estructurado en cinco compartimentos que, sin embargo, sólo alcanza una profundidad de 12'5 m.aproximadamente en las alas laterales, que penetran en el patio con un único tramo, muy atrevido en cuanto a su anchura. En el eje de la sala, extendida a lo ancho, que constituye el núcleo, llamada por Savirón "la sala del trono"[29] echamos de menos, en cambio, el escalonamiento en profundidad de compartimentos, característico de la arquitectura palatina del Oriente islámico postomeya. De los palacios ʿabbāsíes de Sāmarrā es Qaṣr al -ʿĀšiq (fig.10), el que mejor puede compararse con la Aljafería en el reducido tamaño de su superficie. Se entra desde el patio, primero en una sala extendida a lo ancho, acompañada de dos compartimentos a modo de alcobas, que ocupa el lugar de un pórtico. Un entrante en el eje de profundidad del palacio lo ensancha en forma de T y conduce a la sala profunda que precede al grupo de habitaciones dispuestas en forma de cruz. En el eje de profundidad de esta construcción, muy reducida en comparación con los grandes palacios de la ribera oriental, dos de las cuatro habitaciones que forman el grupo cruciforme se han reducido a pequeñas celdas cuadradas, y, como en Ujaẏdir (fig.9), sólo se han situado salas de tres naves en el eje transversal de la amplia sala central. El escalonamiento en profundidad de las habitaciones lleva a un alargamiento del área del palacio, con lo que se ha abandonado el esquema cuadrado del castillo del desierto sirio.

El esquema ʿabbāsí, escalonado en profundidad siguiendo un eje continuo, parece no haber llegado a Occidente plenamente desarrollado. El ī̄wān, de tradición arquitectónica sāsānida, que sustituye con frecuencia, a modo de profundo vestíbulo abierto, al pórtico de poco fondo, penetra en El Cairo y caracteriza el tipo local de la madrasa[30]. En el Magrib grupos de habitaciones señalan hacia una disposición semejante en la Qal ʿat Banī Ḥammād[31], muy influenciada por el Oriente. En Madīnat al-Zahrā' (fig.4), una construcción comparable en sus dimensiones con los grandes palacios de Sāmarrā, el tamaño no da lugar, como en el Oriente ʿabbāsí, a un concepto de planta de estructura complicada ejecutada en una sola fase. Grupos de habitaciones que, por regla general, deben considerarse como de vivienda, se agrupan formando una unidad alrededor de un patio cuyo tamaño oscila dentro de unos límites y están encajados entre sí, no siempre paralelos o en ángulo recto, sin relación simétrica con las dos zonas de representación imperial descubiertas hasta ahora, caracterizadas por enormes patios y grandes salas, pero en las que se echa de menos un escalonamiento en profundidad a lo largo de un eje:







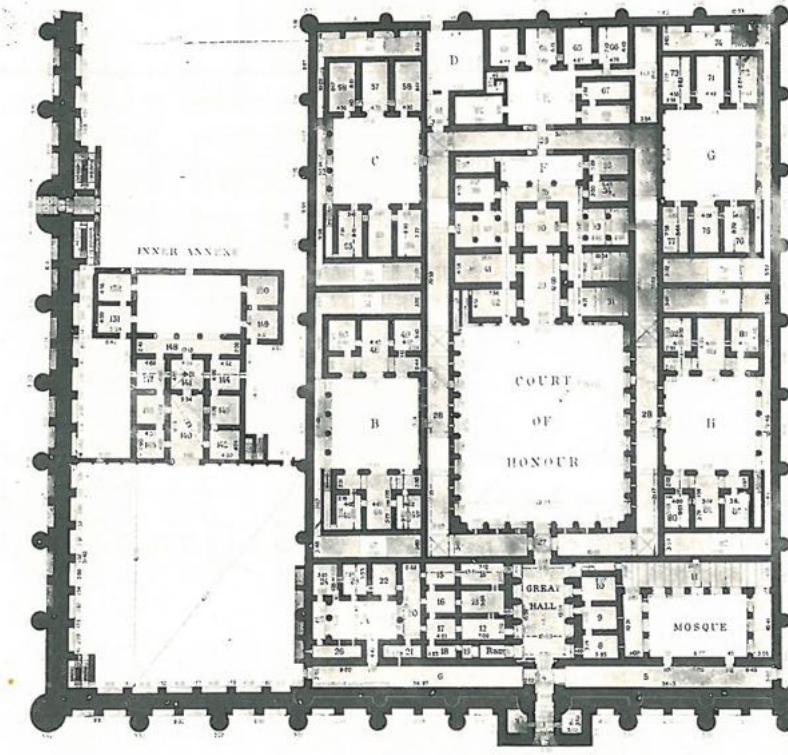


Fig.7. Mšattā (según K.A.C. Creswell). a) Planta. b) Esquema de tripartición sucesiva.-Fig.8. ʿAnǧar, palacio principal (según Emir Chébab).- Fig.9. Ujaydir, palacio (según K.A.C. Creswell).

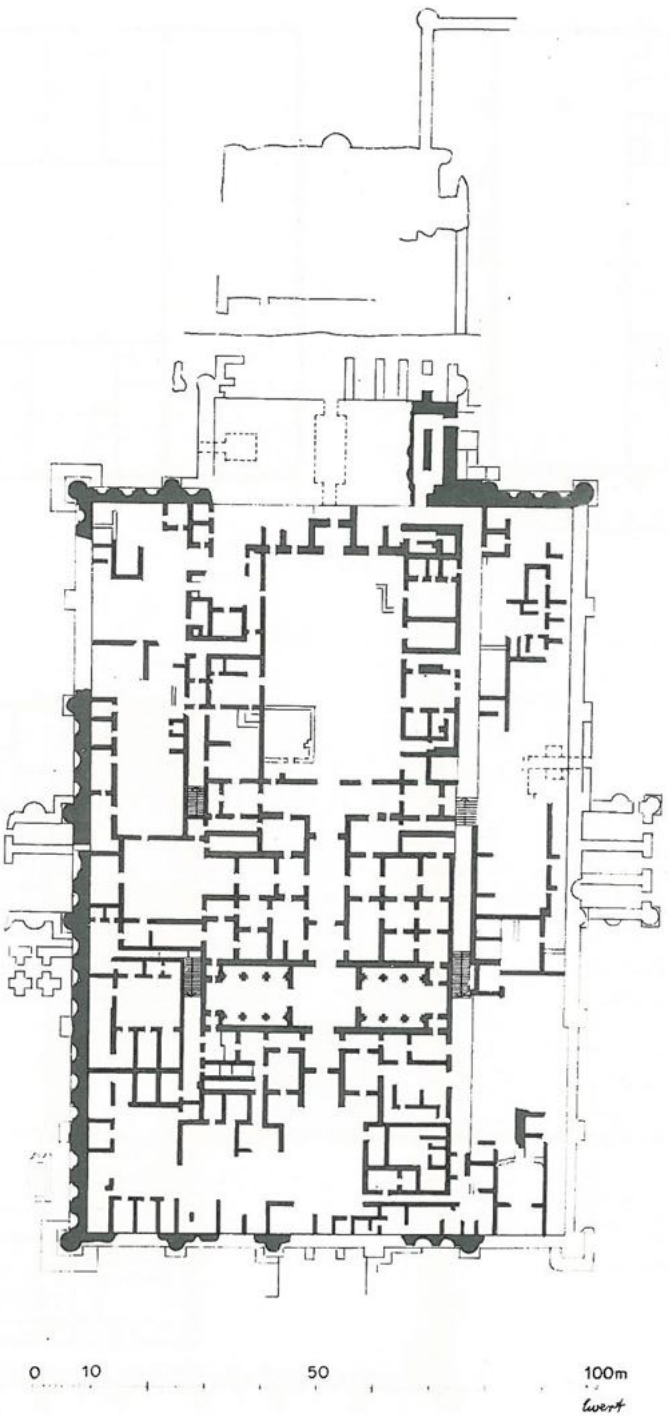
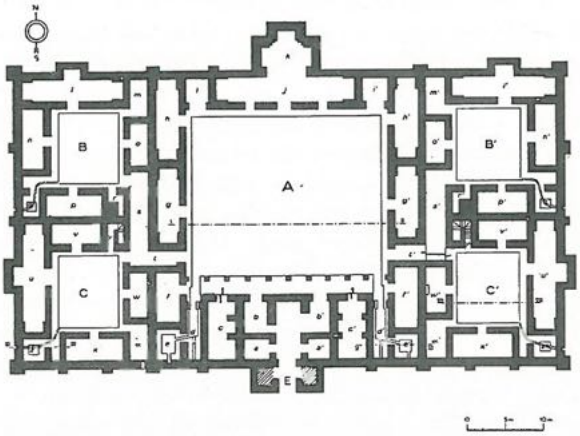


Fig. 10. Sāmarrā, Qaṣr al-ʿĀšiq.



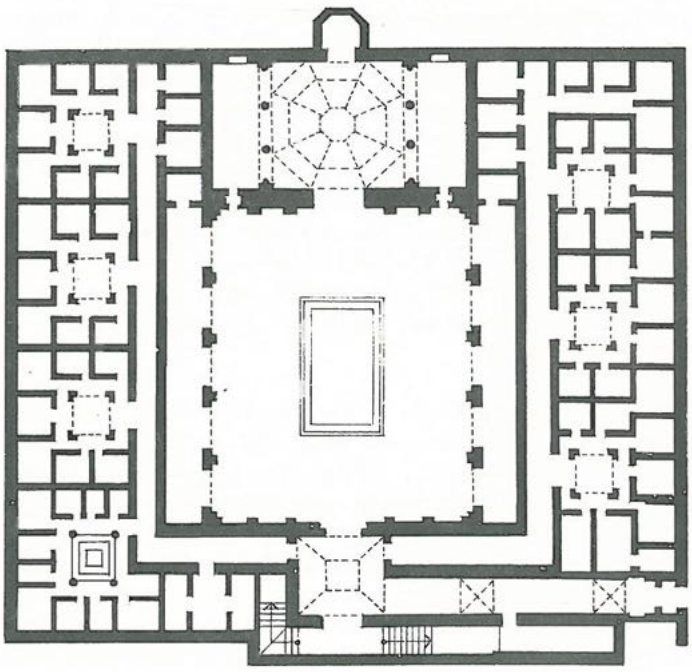


Fig.11. Aŝīr, palacio de Zīri (según L.Golvin).- Fig.12. Marrākuŝ, madrasa de Ben Yūsuf.

entre el patio y una sala de varias naves, que parece deber completarse como basilical, media únicamente un pórtico extendido en anchura. Como en la Aljafería, de la amplia zona central se separan en la sala y en el pórtico estrechos compartimentos laterales. Los compartimentos del pórtico que flanquean la parte central son, como en la Aljafería, aproximadamente cuadrados, pero mucho más cerrados; la acentuación de los costados, dramáticamente acrecentada después en la Aljafería por alas salientes, se prepara ya aquí.

En el lado N. del patio 148 y en la fachada E. del patio 105[32], aparecen ya grupos de tres habitaciones que anticipan el esquema de la sala N. de la Aljafería con sus alcobas. El compartimento central, orientado según un eje del patio, aparece como la sala principal del complejo, teniendo su acceso las celdas que lo flanquean por él y no directamente por el patio o por el pórtico. En el patio 105 el grupo de tres habitaciones ocupa, como en la Aljafería, un lado entero. La forma aplanada y extendida en anchura de la sala central y su amplia abertura de tres tramos al pórtico hacen ver ya también una solución que es análoga en las proporciones y en el detalle. Las proporciones y medidas de la Aljafería se aproximan, sin embargo, sobre todo a las del "Apartamento Rico" (fig. 4 izq.). La sala central tiene, como las alcobas cuadradas, 5'90m.[33] de profundidad (en la Aljafería unos 5'30m.) y 17'35m. aproximadamente de anchura (en la Aljafería unos 14'65m.), la anchura en relación a la profundidad está como en la Aljafería en la proporción aproximada de 3:1. En el N. desde el paso de acceso se entra en un grupo bastante estrecho de tres habitaciones de escasa profundidad que sirve de introducción, en el S. los excavadores sospechan que existió una repetición de la disposición del núcleo[34]; Velázquez Bosco puso al descubierto un triple grupo análogo de tres habitaciones en al-ʿAmīriyya (fig. 5), atribuída a al-Manṣūr, situada cerca de Madīnat al-Zahrāʾ. Brisch señala que esta agrupación sencilla orientada en el sentido de la anchura alcanzó cierto significado canónico en la arquitectura islámica española: sobrevive en la Alhambra y en el Alcázar de Sevilla[35]. Este motivo es también probablemente de origen oriental: precursores encontramos ya en el Antiguo Oriente, por ejemplo en el palacio de Adadnarāri I, en Asur,[36] volvemos a verlo en el Dār al-Imāra, en Kūfa[37], uno de los palacios islámicos más antiguos; una vez más un motivo de la planta de la Aljafería aparece como un eslabón de una larga cadena de tradiciones, en la que se echa de menos una verdadera mutación con cambio de estructuras.

Elementos esenciales de la tipología de la planta, la muralla con sus torres y acceso, así como la estructuración geométrica del área del palacio, deben retrotraerse a la tradición prehispánica de los Omeyas. Falta, por el contrario, cualquier indicio sobre la adopción o asimilación de elementos tomados del desarrollo postomeya de la arquitectura palatina del Islam oriental, del esquema ʿabbāsí de planta de profundo escalonamiento jerárquico. La planta del núcleo de la Aljafería, el ejemplo mejor conservado de la arquitectura profana de los reyes de taifas, pone al descubierto el dilema de este arte. A estos pequeños reyes les faltaba verdadera fuerza política y seguridad para desarrollar un esquema nuevo y funcional partiendo de la tradición omeya. Las bien logradas proporciones de los cuerpos de habitaciones de representación de Madīnat al-Zahrāʾ, profunda sala basilical de varias naves - pórtico de escaso fondo, se deforman teatralmente: al grupo de salas poco profundas se le coloca delante un pórtico, cuyas alas laterales dramáticamente extendidas hacia delante, muestran claramente el anhelo de profundidad. En el eje de la sala principal resulta, sin embargo, plana la composición. Unicamente gracias a este análisis de la planta obtienen los sistemas de arcos entrecruzados de las fachadas, que en la Aljafería alcanzan el punto culminante de su

desarrollo, su plena significación como elemento compensador: superficies de arcos que superponiéndose simulan la graduación en profundidad de que carece la planta. Con ello se introduce un momento manierista, como de decoración teatral. Aquí no edifica ya un señor universalmente reconocido, indiscutido, sino un potentado, cuyas exageradas pretensiones expresa esa arquitectura ostentosa; planta y alzado no se ajustan, la arquitectura refleja la descomposición del interregno postomeya.

NOTAS

* Estoy muy agradecido a M. L. Vázquez de Parga de Cortés por la acertada traducción castellana del manuscrito alemán.

1. Estoy preparando la publicación. Quiero expresar ya aquí mis sentimientos de profunda gratitud a Don Francisco Iñiguez Almech, arquitecto conservador de la Aljafería. Entre la copiosa bibliografía sobre la Aljafería destacan: Hermanos Albareda, "La Aljafería", Zaragoza 1935. M. Gómez-Moreno, en 'Ars Hispaniae' III, Madrid 1951, 221 ss. F. Iñiguez Almech, "La Aljafería de Zaragoza, presentación de los nuevos hallazgos", en 'Actas del primer congreso de estudios árabes e islámicos', 1964, 357 ss. A. Beltrán, "La Aljafería", Zaragoza 1970; bibliografía sobre la Aljafería: ibidem, 7-9.

2. Fecha de las primeras monedas acuñadas a su nombre (comp. A. Pietro y Vives, "Los reyes de taifas", Madrid 1926, 46.127.202 s. G. C. Miles, "Coins of the Spanish Mulūk al-Ṭawā'if", New York 1954, 89 s.). Su padre, Sulaymān b. Hūd murió ya en 438/ 1046-47; para el período intermedio comp. A. Prieto y Vives, op. cit., 45 s. y 127.

3. Para las fechas admitidas por autores modernos comp. C. Ewert, "Islamische Funde in Balaguer und die Aljafería in Zaragoza", Berlin 1971, 7, n. 30. A. Prieto y Vives (op. cit., 47) advierte: "...las monedas alcanzan a esta última fecha, pero las de su hijo y sucesor en Zaragoza son todas de 474, revelando algo en la sucesión que no podemos hoy aclarar. Comp. también op. cit., 128, y G. C. Miles, op. cit., 88, n. 1.

4. Planta en L. Seco de Lucena, "Los palacios del taifa almeriense al-Mu'taṣim", en 'Cuadernos de la Alhambra' 3, 1967, fig. 1a; 1b.

5. Comp. L. Torres Balbás, "Hallazgos en la Alcazaba de Málaga", en 'Al-Andalus' 2, 1934, 344 ss. El mismo, "Excavaciones y obras en la Alcazaba de Málaga", en 'Al-Andalus' 9, 1944, 173 ss. M. Gómez-Moreno, 'Ars Hispaniae' III, 244 ss. C. Ewert, "Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen II", en 'Madrider Mitteilungen' 7, 1966, 232 ss. Para el esquema del grupo de habitaciones del siglo XI comp. especialmente L. Torres Balbás, 'Al-Andalus' 2, 350-352 y fig. en p. 351; M. Gómez-Moreno, op. cit., 248; C. Ewert, op. cit., 235 s. y fig. 2.

6. Los reyes zīríes de Granada tenían su residencia fortificada en el cerro del Albaícin (comp. M. Gómez-Moreno, 'Ars Hispaniae' III, 255 s. y fig. 310. L. Seco de Lucena Paredes, "El barrio del Cenete, las alcazabas y las mezquitas de Granada", en 'Cuadernos de la Alhambra' 2, 1966, 46). Para los restos arqueológicos del destruído palacio de Bādīs comp. M. Gómez-Moreno, op. cit., 257.

   Para el palacio, muy discutido, del siglo XI en el recinto de la Alhambra comp. E. Lévi-Provençal, "Les 'mémoires' de 'Abd Allāh, dernier roi zīride de Grenade", en 'Al-Andalus' 3, 1935, 273 (texto árabe); 300 (traducción al francés). L. Torres Balbás, "La Alhambra de Granada antes del siglo XIII", en 'Al-Andalus' 5, 1940, 155 ss. Fr. P. Bargebuhr, "The Alhambra palace of the eleventh century", en 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes' 19, 1956, 192 ss.; recensión de R. Sellheim, en 'Jahrbuch für Ästhetik' 6, 1961, 209 ss. Fr. P. Bargebuhr, "El palacio de la Alhambra en el siglo XI", México 1966; recensión de R. Sellheim, en 'Der Islam' 45, 1969, 215 ss. J. Bermúdez Pareja, "La fuente de los Leones", en 'Cuadernos de la Alhambra' 3, 1967, 22 s. Fr. P. Bargebuhr,

"The Alhambra, A cycle of studies on the eleventh century in Moorish Spain", Berlín 1968; recensión: K. Brisch, en 'Kunst des Orients' 7, 1970-71, 69 ss. B. Pavón Maldonado, "La alcazaba de la Alhambra", en 'Cuadernos de la Alhambra' 7, 1971, 3 s. y 29.

7. C. Ewert, "Islamische Funde in Balaguer und die Aljafería in Zaragoza", 7 ss.

8. M. Gómez-Moreno, 'Ars Hisp.' III, 221.

9. Comp. planta en K.A.C. Creswell, "Early Muslim architecture" II, Oxford 1940, fig. 156; A. Lézine, "Le ribat de Sousse suivi de notes sur le ribat de Monastir", Tunéz 1956, láms. II y III. A. Lézine data la fundación entre los años 775 y 796 (op. cit., 21) y considera el manār, cuya fecha de construcción (206/821-22) se conoce por una inscripción, como fase posterior (op. cit., 22). K.A.C. Creswell (op. cit., 167 y 170) da como única fecha de construcción la segunda.

10. Comp. planta en A. Lézine, op. cit., fig. XXXIII. Lézine (op. cit., 42) da como fecha de construcción del característico recinto de la fase fundacional el año 796.

11. M. M. Chabbi, "Raqqāda", en 'Africa' 2, 1967-68, texto árabe: 392[5] ss.; resumen francés 349 s.; planta en p. 386.

12. L. Golvin, "Recherches archéologiques à la Qal'a des Banû Hammâd", Paris 1965, 72 ss.; planta: fig. 17.

13. Para la bibliografía sobre las excavaciones realizadas comp. K. Brisch, "Madīnat az-Zahrā'" in der modernen archäologischen Literatur Spaniens", en 'Kunst des Orients' 4, 1963, 5 ss.

14. Origen de las disposiciones arquitectónicas de las mezquitas, en 'Al-Andalus' 17, 1952, 389 s.; 'Historia de España' V, Madrid 1957, 620.

15. J. Sauvaget, "La mosquée omeyyade de Médine", Paris 1947, 122 ss.

16. Comp. también la planta general de los dos recintos en K.A.C. Creswell, "Early Muslim architecture" I 2[2], Oxford 1969, fig. 569.

17. K. Otto-Dorn, "Grabung im umayyadischen Rusāfah", en 'Ars Orientalis' 2, 1957, 119 ss.; planta: fig. A.

18. Medidas tomadas al nivel de la primera hilada sobre el zócalo de las torres cuyo saliente es de unos 4 cms.

19. K.A.C. Creswell, "Early Muslim architecture" I 2[2], 581 s. y fig. 635.

20. Ibidem, 384.

21. Comp. planta en R.E. Brünnow y A. v. Domaszewski, "Die Provincia Arabia" II, Estrasburgo 1905, lám. XLIV. Se obtuvo la estructura básica por el mismo procedimiento que en 'Anŷar y Mšattā (comp. fig. 7b); las diagonales del área total determinan los puntos angulares del patio cuadrado. Como en 'Anŷar, las dos zonas laterales, más estrechas, divididas en "bayts" se separan del sector central por pasillos que prolongan dos alineaciones paralelas del patio central hasta morir en el recinto.

22. De la desviación en el sector angular NE., que ocupa actualmente la iglesia de San Martín trataré brevemente en un capítulo introductorio de mi publicación sobre los arcos entrecruzados de la Aljafería.

23. Comp. n. 16

24. Comp. planta en R. W. Hamilton, "Khirbat al Mafjar", Oxford 1959, lám. C.

25. K. Brisch ('Kunst des Orients' 4, 32) llama a este conjunto "Reiche Wohnung". L. Torres Balbás

(Historia de España V, 459) atribuye este sector a al-Ḥakam II, F. Hernández Giménez, como me explicó recientemente, a ʿAbd al-Raḥmān III.

26. Comp. planta en F. Chueca Goitia, "Historia de la arquitectura española, edad antigua y edad media", Madrid 1965, fig. 473.

27. K.A.C. Creswell, "Early Muslim architecture" I 2^2, fig, 652a y c.

28. Mis observaciones se basan en repetidas visitas a este monumento durante un viaje a los países islámicos del Próximo y Medio Oriente y del Norte de Africa que emprendí en 1967 a 1968 junto con mi mujer, disfrutando una beca del Instituto Arqueológico Alemán. En esta ocasión dibujé también el croquis de la planta (Fig. 10) del monumento, que E. Herzfeld ("Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra", Berlín 1912, lám. IX) sólo pudo publicar en una versión muy incompleta, antes de su limpieza.

29. P. Savirón y Estevan, "Detalles del palacio de la Aljafería en Zaragoza", en 'Museo Español de Antigüedades' 2, 1873, 509.

30. Comp. K.A.C. Creswell, "The Muslim architecture of Egypt" II, Oxford 1959, 104 ss.

31. G. Marçais y L. Golvin deducen el esquema "sala - antesala", tan corriente en la Qalʿat Banī Ḥammād de la tradición persa del Īwān (L. Golvin, "Recherches archéologiques à la Qal'a des Banû Ḥammâd", 107).

32. Recientemente F. Hernández Giménez completó la excavación del patio 105.

33. Medidas de esta sala según R. Jiménez Amigo, E. Ruíz Martínez, R. Castejón y F. Hernández Jiménez, "Excavaciones en Medina Az-Zahra", 'Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades' 85, 1926, 29.

34. Ibidem, 30.

35. K. Brisch, 'Kunst des Orients' 4, 33.

36. Planta en B. Hrouda, "Handbuch der Archäologie", Vorderasien I, Munich 1971, fig. 73.

37. En el costado N. del patio principal; comp. planta en K.A.C. Creswell, "Early Muslim architecture" I 1^2, fig. 18.

EN TORNO A LA CRONOLOGIA DE LA TORRE DE ABŪ-L-ḤAŶŶĀŶ

ANTONIO FERNANDEZ-PUERTAS. PATRONATO DE LA ALHAMBRA. GRANADA. ESPAÑA

"Cualquier intento, acertado o no, de esclarecer el conocimiento de la Alhambra merece toda consideración y, ¿por qué no?, la colaboración de otros puntos de vista, que puedan aclarar interpretaciones" [1].

La Torre del Peinador de la Reina, conocida también por la de Abū-l-Ḥaŷŷāŷ está situada en la ladera norte de la Colina Roja, entre la Torre de Comares y otra sin nombre, en la cual apoyan dos casitas musulmanas y que precede a la Torre de las Damas. La entrada a la Torre de Abū-l-Ḥaŷŷāŷ se efectúa a través de una portada decorada por el sultán Muḥammad V (1354-58 y 1362-1391), probablemente hecha en los mismos días que el Palacio de los Leones (Cfr. fig. I); del mismo momento parecen datar los restos de la solería del interior de la torre, la cual tiene el mismo tema de octógonos de lados curvos y crucetas que unos paños de yesería de la Sala de la Barca [2]. La ornamentación de escayola de la parte baja de la estancia pertenece a la época de Muḥammad VII (1392-1408), habiéndose respetado no obstante la Kunya de Abū-l-Ḥaŷŷāŷ [3].

Don Manuel Gómez-Moreno [4] fecha la construcción de la torre en tiempo de Yūsuf I (1333-1354); a simple vista parece extraño que este sultán dejase fuera del recinto de su palacio la torre denominada con su propio nombre, puesto que quedaba aislada al otro lado de la calle de los Leñadores del Bañc [5]. Don Manuel al describirnos la Alhambra del siglo XIII [6] nos data en esa época el edificio conocido por el falso nombre de la Rauda, que se encuentra al Sur del Patio de los Leones, y el algibe que hay bajo el patio de la vivienda denominada modernamente Harem.

Estas dos edificaciones nos ayudan a resolver el problema cronológico de la torre, la cual pertenece seguramente a las construcciones anteriores al sultán Yūsuf I. Su módulo es idéntico al de dos torres embutidas en otras del siglo XIV; una de ellas es la existente en el interior de la de Comares, viéndose los estucos exteriores de la primitiva torre en el túnel del camino de guardia; la otra es la que se halla en el interior de la Torre Quebrada, la cual es muy posible que sea anterior al siglo XIII [7], y se manifiesta por la distinta tonalidad que ofrecen los estucos en su cara a la Plaza de los Algibes.

Este interesante problema se ha aclarado gracias a un dato de sumo interés que se ha hecho patente con motivo de la restauración de las pinturas del techo de la Torre del

Peinador. El dos de febrero de 1971 acompañé al doctor Bermúdez Pareja para ver cómo iba la restauración y nos dimos cuenta de que la tabla del arrocabe del testero E. presentaba un vacío, originado por un rebajamiento en su grueso, que había suprimido parte de su ornamentación vegetal y epigráfica (Cfr. fig. 2); inmediatamente subí al andamio y observé que cada una de las cuatro tablas que componen el arrocabe del techo tenía dos cartelas rectangulares -de las que nos ocuparemos más adelante-, leyéndose en ambas la misma jaculatoria. He aquí su lectura y traducción (Cfr. fig. 3):

"Al-naṣr wa'altamkīn wa'al-fatḥ al-mubīn bismawlānā A (bī al-Ḥaŷŷāŷ] Amir al-muslimīn ʿazza naṣarah". "La ayuda, protección divina y una brillante victoria sean para Abū-l-Ḥaŷŷāŷ, príncipe de los musulmanes, a quien Dios glorifique y ayude".

Al mismo tiempo comprobé cómo el trozo de madera que faltaba en una de las ocho jaculatorias correspondía al nombre del sultán, y que en las otras siete se repetía este vacío ocupado por una delgada tablita tallada con distinto estilo y de inferior calidad, en la que aparecían las letras bā' y yā' del vocablo "Abī" y el término "al-Ḥaŷŷāŷ"; es decir, en época musulmana se suprimió la Kunya del soberano que mandó tallar estas tablas para arrocabe del techo y se colocó en su lugar la de Abū-l-Ḥaŷŷāŷ, aprovechando el 'alif' con que comenzaría el nombre del sultán en cuyo reinado se efectuó la cobertura de la torre (Cfr. figs. 3 y 4).

Los sultanes naṣríes siempre respetaron las Kunyas y nombres de sus antepasados en las edificaciones y ampliaciones hechas por éstos; así tenemos el de Abū-l-Walīd Ismāʿīl (1314-1325) en el Mexuar, donde hay yeserías de época de su nieto, como hemos demostrado en nuestra tesis[8]; el nombre y la Kunya -separados o unidos- de Yūsuf I lo encontramos en la Puerta de la Justicia, Torre de Comares y Peinador de la Reina; lo mismo sucede con Muḥammad V que aparece en gran parte del Palacio de Comares y en el de los Leones; por último en la Torre de las Infantas tenemos la Kunya de Muḥammad VII. Es evidente que ningún sultán granadino quiso atribuirse falsamente edificaciones y reformas que eran de sus predecesores, salvo en el caso que nos ocupa.

Hagamos un breve esquema histórico del entronizamiento de Abū-l-Walīd Ismāʿīl y de su estirpe en el sultanato naṣrī. En 1309, Muḥammad III es obligado a abdicar en su hermano Abū-l-Yuyūš Naṣr, el cual gobierna en unos años muy difíciles y el descontento llega a tal punto que los granadinos abren la puerta de Elvira a su primo Abū-l-Walīd Ismāʿīl que se había sublevado en Málaga, el cual se instala en la alcazaba qadīma y entabla negociaciones con el soberano legítimo, que estaba atrincherado en su palacio de la Alhambra[9]; desposeído Abū-l-Ŷuyūš, su primo Ismāʿīl le da el gobierno de Guadix, donde el vencido continúa titulándose sultán y se alía a los regentes castellanos con la vana esperanza de recuperar el poder, hasta que murió en Guadix el 6 de dū-l-qaʿda del 722 (16 de noviembre de 1332), terminando con él la línea directa de los Banū-l-Aḥmar[10]. El 10 de raŷab del 725 (22 de junio de 1325), es asesinado Abū-l-Walīd Ismāʿīl[11], al que sucede su hijo Muḥammad IV (1325-1333), el cual al principio es manejado por su visir Ibn al-Mahrūq hasta que el soberano lo manda asesinar y toma las riendas del gobierno, viviendo momentos difíciles para defenderse de los preparativos de una gran cruzada, que, por suerte para el sultán, no llegará a cuajar[12]. Asesinado el 13 de dū-l-ḥiŷŷa del 733 (25 de agosto de 1333), sube al trono su hermano Abū-l-Ḥaŷŷāŷ Yūsuf I (1333-1354); a lo largo de sus veintiún años de soberanía construye grandes edificaciones respetando el nombre y Kunya de su padre en el Mexuar. Es Yūsuf I el que renueva la

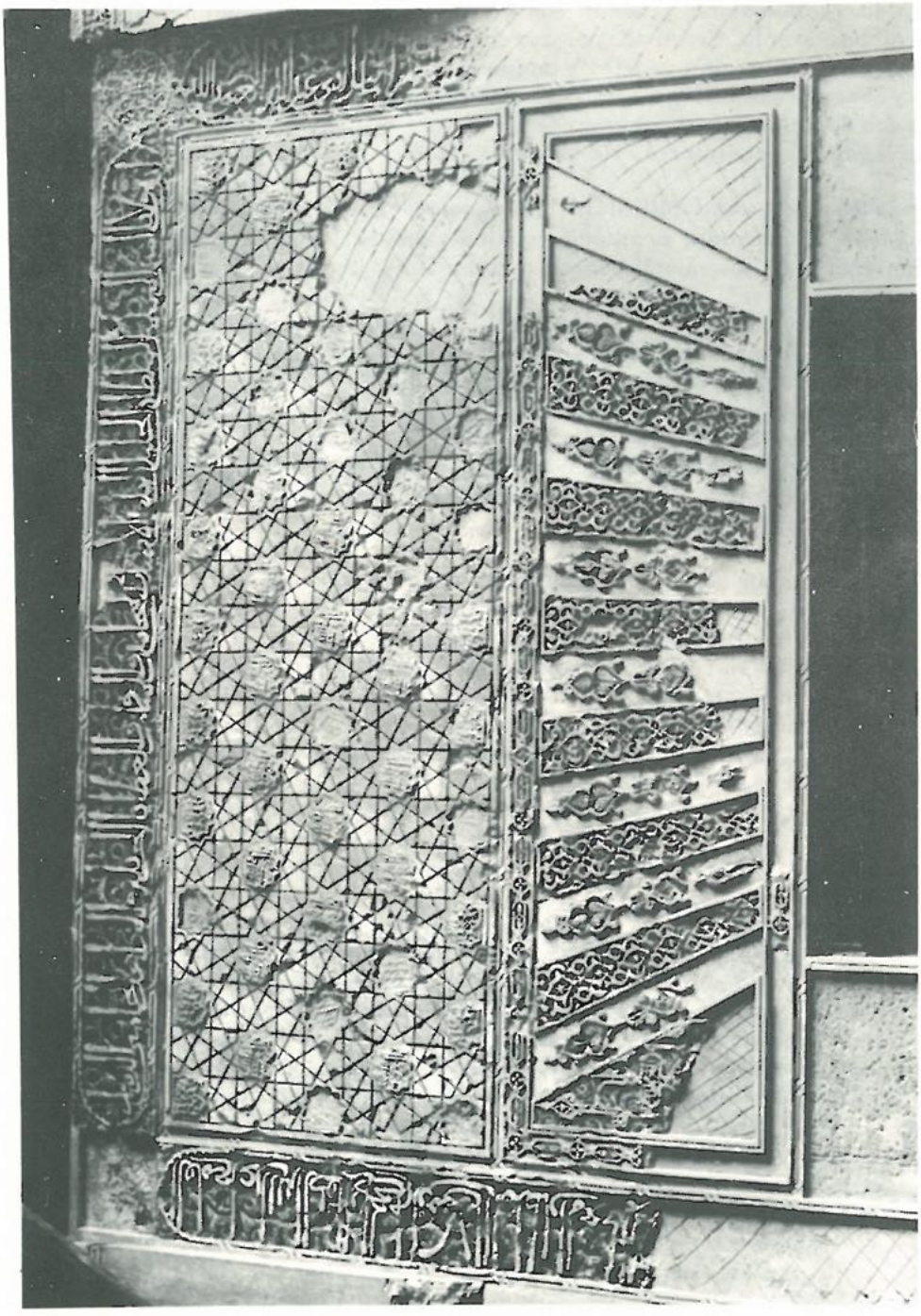


Fig.1. Portada de la torre hasta hoy llamada de Abū-l-Haŷŷāŷ.

Fig.2. Tabla ·iental del arrocabe de la torre de Abū-l-Ḥaǧǧāǧ.- Fig.3. Tabla meridional del arrocabe.

ornamentación de la Torre del Peinador, la cual perteneció con toda seguridad al palacio de Abū-l-Ŷuyūš Naṣr, al cual su padre usurpó el poder. Por esta razón, al renovarse la decoración, se debió ver que el nombre del legítimo sultán aparecía en las ocho jaculatorias de las cuatro tablas del arrocabe y mandó Yūsuf I vaciar el trozo de madera en que estaba tallada la Kunya de Naṣr (Abū-l-Ŷuyūš) y colocar unas tablitas con la suya propia, ya que con esta sencilla operación no tenía que levantar el tejado y la armadura para cambiar los tablones del friso, solución rápida y mucho más económica puesto que la sustitución no se notaba desde el suelo, y, por otra parte, esta torre quedaba aislada del conjunto de edificaciones levantadas por él, no logrando su pleno valor estético y funcional hasta la época de Muḥammad V, el cual la engalana y la convierte en el eje del Mirador de Lindaraja en el jardín bajo.

Pudiera pensarse que Abū-l-Ḥaŷŷāŷ no se refiriese a Yūsuf I sino al segundo de dicho nombre, el cual hubiera suprimido la Kunya de su padre, Muḥammad V, pero, si la respetó en la portada donde es bien visible, ¿por qué quitarla del arrocabe donde nadie podía verla? . Por consiguiente, hay que desechar esta hipótesis, y, por supuesto, la de haber sustituído la de su abuelo, ya que ambos tenían idéntica Kunya; luego, de haber sido Yūsuf II el reformador, también hubiera suprimido el mismo nombre: el de Abū-l-Ŷuyūš, legítimo soberano al que su bisabuelo arrebató el poder; recordemos que la soberanía del hijo de Muḥammad V sólo duró diecinueve meses y fue azarosa en política interna [13] .

Creemos que seguramente el primer reformador fue el gran Yūsuf I; ante todo, por su larga soberanía con épocas de relativa tranquilidad y paz, que le permitieron llevar a cabo grandes edificaciones y reformas; luego, porque el nombre del primo de su padre recordaba que su estirpe no era la directa y legítima de Muḥammad I; en tercer lugar, porque su bisnieto Muḥammad VII al renovar la decoración de yesería de la parte baja de la torre respetó su Kunya, al igual que hizo Muḥammad V en el Mexuar con el nombre de Abū-l-Walīd.

Por último conviene señalar que el espacio que ocupan los dos vocablos que componen la Kunya sustituída, Abū-l-Ŷuyūš, y la suplantadora, Abū-l-Ḥaŷŷāŷ, es idéntico en ambos casos, puesto que son dos nombres con el mismo número de letras. Al suprimir el original se tomaron como líneas de corte los trazos verticales de los 'alif de Abī y Amir, los cuales se respetaron y se vació el espacio entre ambos.

Como ya hemos dicho, cada tabla del arrocabe tiene dos cartelas rectangulares con sus lados menores lobulados (Cfr. fig. 5), separadas por un medallón, y la mitad de otros dos en las esquinas, ya que el friso es corrido y hay un total de ocho cartelas y otros tantos medallones, la mitad enteros, y la otra partidos por el medio en los rincones de la estancia.

A) EL LAZO CURVO (Cfr. figs. 2 y 5)

Todas las cartelas se componen de una sóla cinta que se cierra sobre sí misma, enganchándose una cartela con otra por sus lados menores, los cuales se traban y anudan conforme a la ley del lazo, originando en su centro una figura de ocho lóbulos, mayores los de las esquinas que los del centro. Una cinta cerrada con idéntico trazado a dicha figura, pero en posición diagonal, se superpone a aquella originando un medallón de

ocho lóbulos pequeños hacia el interior y otros tantos de mayor tamaño a modo de trasdós; en el interior del aludido medallón aparece el escudo naṣrī con el lema dinástico.

B) EPIGRAFIA (Cfr. figs. 6 y 7)

Esta misma jaculatoria se halla repetida en diferentes lugares de los Palacios de Comares y Leones; en otro lugar nos ocuparemos más extensamente de los caracteres cursivos que ofrece esta inscripción, por lo cual aquí sólo mencionaremos algunas de sus características. Las letras son esbeltas y están escritas con soltura sobre la trama floral, unas por encima de otras, incluso algunos vocablos lo están sobre otros con objeto de ceñirse al espacio que tiene la cartela; el rā', el nūn y el yā' se prolongan debajo de los vocablos próximos; los 'alif y lām presentan en su parte alta un ensanchamiento, debido a que el tallista copió la escritura de los pergaminos en los que el cálamo deja un trazo más grueso en la parte superior del asta de la letra.

C) DECORACION FLORAL (Cfr. figs. 6 y 8)

Debajo del campo epigráfico se desarrollan dos tallos básicos ondulados, independientes entre sí y de los cuales brotan otros a modo de contracurva. El ritmo ha sido extremadamente difícil captarlo, ya que sólo una de las tablas manifiesta mayor soltura en su labra, la cual debe corresponder al maestro tallista, mientras que las otras tienen errores y poca agilidad de interpretación. Las pequeñas tablas con la Kunya Abī-l-Ḥaǧǧāǧ que se han encajado en los huecos no siguen en modo alguno el ritmo de los tallos básicos, por cuya razón se rompe totalmente la unidad de la trama floral. Pequeños brotes nacen de los tallos, que, o se enroscan sobre éstos, o bien se curvan en sentido descendente para luego subir.

La palma de dos hojas presenta cinco tipos distintos, cada uno con diminutas variantes; el primero de ellos tiene la hoja izquierda -con dirección descendente- más grande que la derecha; el segundo ostenta una de sus dos hojas enrolladas sobre el tallo; el tercero manifiesta su hoja derecha enroscada a modo de voluta, con uno o dos apéndices; el cuarto presenta su hoja derecha como voluta -con o sin apéndice-, y el izquierdo a manera de engarce, acabado en un lobulillo; el quinto y último tiene su hoja derecha como engarce y la izquierda a manera de voluta, con apéndices a lo largo de su recorrido.

Cabe distinguir en el cogollo que denominamos pimiento, los siguientes detalles; en primer lugar, la inclinación del fruto a la derecha o a la izquierda; luego que esté el cáliz adosado al pimiento o un tanto abierto o bien, con los sépalos enrollados; en tercer lugar el que tenga su limbo acuchillado o no. Característica especial de esta decoración floral son las verrugas semicirculares que tienen las palmas y pimientos, los cuales vuelven a aparecer en la flora de algunas albanegas del Salón de Comares, y en la ornamentación vegetal de la gran lápida de la Puerta de la Justicia, edificaciones de Yūsuf I, así como en la decoración de enjutas y trasdós de arcos de las estancias de Abencerrajes, Dos Hermanas y Mirador de Lindaraja, obras de Muḥammad V.

Los huecos que restan bajo la línea de escritura se llenan con hojillas sueltas, o con nervios acabados en hojas o pimientos. Esta decoración floral es poco rítmica y grácil.

Cada uno de los espacios triangulares existentes entre una cartela y el medallón con el

escudo, se rellena con un tallo que sale por bajo de un cogollo y se bifurca en dos, enrollándose cada uno hacia un lado, en los cuales enganchan un pimiento, anillos y brotes, acabando en una palma de varios apéndices, la cual, al unirse con la otra del tallo opuesto, sirve de base a una pequeña hoja de tres apéndices.

En el interior del medallón lobulado encontramos el escudo naṣrī, guarnecido por dos ramitas con pequeños acantos en ristra que nacen de sendos caulículos, recuerdo arcaico de tradición califal. Toda la decoración que hemos analizado fuera de las cartelas rectangulares, es pequeña y de fina labra.

D) EL ESCUDO NAṢRĪ

En torno al origen y la cronología del escudo del sultanato granadino se han emitido diversos pareceres y teorías en la historiografía moderna. Los hermanos Oliver Hurtado, en su libro "Granada y sus monumentos árabes"[14], exponían que "el propio escudo y banda dragonada se halla alternando con los castillos y leones en el Alcázar de Sevilla, con tanta frecuencia por lo menos como en el de la Alhambra, mostrando su origen cristiano y que la variación de sus colores, que se nota en ambos edificios, es sólo efecto de las restauraciones o de la combinación artística con los demás adornos". Estos eruditos estimaban de procedencia cristiana el escudo naṣrī e incluso explicaban el por qué de sus diversos colores.

Tres años más tarde don Rafael Contreras[15] distinguió entre el escudo castellano y el granadino, al escribir que no comprendía "la causa de que fueran representados los escudos cristianos en lugar de los nazaríes" en la pintura de los diez personajes de la Sala de los Reyes.

El ilustre maestro Don Manuel Gómez-Moreno expuso en su "Guía de Granada" que Yūsuf I, "fué quien hizo y decoró la torre (de Abū-l-Ḥaŷŷāŷ), aunque su hijo Mohamad le añadió la portada"[16], agregando en un trabajo posterior[17] que el escudo apareció "por primera vez bajo Yūsuf en la Torre del Peinador"; al hablarnos don Manuel sobre las pinturas de los diez personajes que ocupan la bóveda central de la Sala de los Reyes, nos dice que "en los extremos del diván hay escudos de forma castellana, sostenidos por leones, con la banda engolada"[18].

En la última década del siglo pasado, el ponderado arabista don Francisco Javier Simonet publicó un artículo en el diario "El Defensor de Granada"[19], en el que defendía el origen musulmán del escudo naṣrī en oposición al señor Gestoso Pérez, que propugnaba por la ascendencia castellana. Tres años después R. Ramírez de Arellano escribió sobre esta cuestión que era "pura y ridícula invención del siglo XVI"[20].

Don Leopoldo Torres Balbás al estudiar esta torre[21] nos refiere que "bajo él (techo) corre un friso o alicer de madera con inscripción árabe que se repite ocho veces, dos en cada parte, y dice "Victoria y poder y éxito seguro para nuestro señor Abūl Hachach, emir de los creyentes". Entre los dos letreros de cada parte se ve el escudo de los reyes nazaríes con la banda diagonal atravesada y el consabido mote". Años más tarde añadiría que "las decoraciones del interior son de escayola, vaciadas. En cambio, las de la puerta están talladas en yeso en el mismo lugar. Una de aquellas nombra a Yūsuf I; en otra del ingreso se lee: "Al feliz retorno de Abu Abd Allah al-Gani bi-llah",

es decir, de Muḥammad V. Alude, probablemente, a su restauración en el trono en 1362" [22].

En 1970 Basilio Pavón Maldonado publicó un artículo en 'Al-Andalus' [23] en el que manifestó su propósito de probar, entre otros, los siguientes puntos: "primero, (que) los escudos de la bóveda central... son cristianos; segundo, este emblema es el de la Orden de la Banda instituída por Alfonso XI el año 1331; tercero, de él tomará el modelo Muḥammad V al crear un escudo para su dinastía, que vemos representado en todas las obras levantadas por este monarca, nunca en edificios anteriores a su segundo reinado [24]. Más adelante añadía que "la leyenda de que Ibn al-Aḥmar (Muḥammad I) recibió de San Fernando sus armas y escudos nació en el siglo XVI. Donde en ésta se lee San Fernando debe decir Pedro I el Cruel, y en lugar de Ibn Alahmar hay que poner Muḥammad V" [25] afirmando el autor en este mismo artículo y en un trabajo posterior que "inmediatamente después del Alcázar, los emblemas hacen acto de presencia en la Alhambra" [26], por lo cual "Muḥammad V, verdadero fundador del escudo nazarí de la banda, y no Muḥammad I, prescinde en él de las cabezas de los leones, añade el lema Solo Dios es vencedor y trueca los colores; con lo que el escudo de Don Pedro pasa a ser modelo del nuevo escudo nazarí" [27] el cual lo "vemos en las yeserías, capiteles y la cerámica de la Alhambra de la segundad mitad del siglo XIV" [28] y sirve para saber qué edificios se levantaron a partir del año 1362" [29], coincidiendo su aparición con la de "la ornamentación naturalista mudejar toledana, que revoluciona, marcándole nuevos derroteros, el arte nazarí de tiempos de Yusuf" [30].

Un año más tarde doña Balbina Martínez Caviró [31] rozó el tema del escudo granadino reconociendo que "el problema del escudo nazarí de la Banda sigue sin esclarecerse no pudiendo pasar en muchos aspectos de las meras hipótesis. Ya desde fines del siglo pasado se reconocía como errónea la tradición de que tal escudo granadino fuera una concesión realizada por el monarca Fernando III al nazarí" [32].

En 1972 el Sr. Pavón Maldonado se ocupó de nuevo del tema [33] manifestándonos que "no se había reparado en la evidente relación que existe entre la Banda cristiana de Don Pedro pintada en la bovedita de la Alhambra y la Banda nazarí de Muḥammad V; relación que yo establecía por primera vez en las páginas de esta revista. Y esta observación mía es la que me puso en camino de descubrir lo que ahora otros repiten, a saber: 1º que los escudos nazaríes de la Alhambra no se ven en toda Granada antes del segundo reinado de Muḥammad V (para llegar a esta conclusión ha sido preciso dedicar al tema de las yeserías granadinas un estudio de cinco años de duración);...3º, que fué Don Pedro quien cedió la Banda a Muḥammad V" [34].

El insigne maestro don Emilio García Gómez distinguió en el sultanato naṣrī tres períodos [35] el primero y el tercero de influencia castellana y oriental respectivamente, mientras que el segundo sirve de transición a ambos marcando el apogeo de la soberanía granadina; del primer período nos dice que "los años iniciales del reino granadino se desarrollan bajo fuertes influjos castellanos. Prieto y Vives, en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, demuestra que la monarquía nazarí comienza como feudo o protectorado dependiente de San Fernando, y afirma que "los reyes aburguesados de la primera dinastía apenas tenían de musulmanes lo indispensable para ser tolerados por sus súbditos" [36].

Luego es lógico pensar que los sultanes de este primer período adoptasen un blasón con

su lema dinástico como los reyes y señores castellanos; y así sucedió, apareciendo por primera vez en el arrocabe de la Torre del Peinador, que, como ya se ha demostrado al comienzo de este trabajo, es anterior al sultán Yūsuf I, correspondiendo con toda seguridad a tiempos de Abū-l-Ŷuyūš (1309-1314). Por lo tanto el escudo naṣrī precede al castellano de la Banda, el cual fue instituído por Alfonso XI en 1330 [37].

En un primer momento Yūsuf I no utilizó el escudo, como motivo ornamental en sus construcciones, por haber estado asociado a la Kunya de Abū-l-Ŷuyūš; sin embargo, pasados los años, aparece pintado en las cartelas rectangulares de mocárabes del intradós del arco de acceso al Salón de Comares, última decoración que se efectuó en vida de Yūsuf I [38]. Pudiera pensarse que en época posterior se hubiera representado el escudo en dichas cartelas; no obstante conviene no olvidar, que en el momento en que Yūsuf I mandó vaciar el nombre de Abū-l-Ŷuyūš de las tablas del arrocabe, respetó el escudo que aparecía ocho veces, lo cual significa que no sentía animadversión por éste, sino contra la Kunya del primo de su padre, que le recordaba no proceder de la línea directa y legítima de Muḥammad I.

De todo lo hasta aquí expuesto se deducen con claridad las siguientes conclusiones: primera, hay que distinguir entre el escudo naṣrī y el cristiano, de acuerdo con el parecer del Sr. Contreras; segunda, el escudo granadino precede por lo menos en dos décadas al castellano de la Banda; tercera, la teoría sobre el origen del escudo como donación de Fernando III el Santo a Muḥammad I corresponde al siglo XVI, tal y como han manifestado los Srs. Ramírez de Arellano y Pavón Maldonado; cuarta, hay que desechar por completo la teoría de que Pedro I otorgó el escudo de la Banda a Muḥammad V, y por consiguiente la cronología que el autor de esta hipótesis ha propuesto; quinta, los dos escudos de la Banda que aparecen en la pintura de los diez personajes de la Sala de los Reyes son castellanos, como han dicho don Manuel Gómez-Moreno y el Sr. Pavón Maldonado; sexta, no se puede fechar todos los edificios y decoraciones que ostentan el escudo naṣrī a partir del segundo sultanato (1362) de Muḥammad V o de etapa posterior a él, ya que con anterioridad aparece tallado en madera en la Torre del Peinador y pintado en el intradós del arco de acceso al Salón de Comares; séptima, el escudo naṣrī aparece en el período de influencia castellana, consolidando este testimonio histórico-arqueológico una vez más las palabras de don Emilio García Gómez y las del Sr. Prieto Vives.

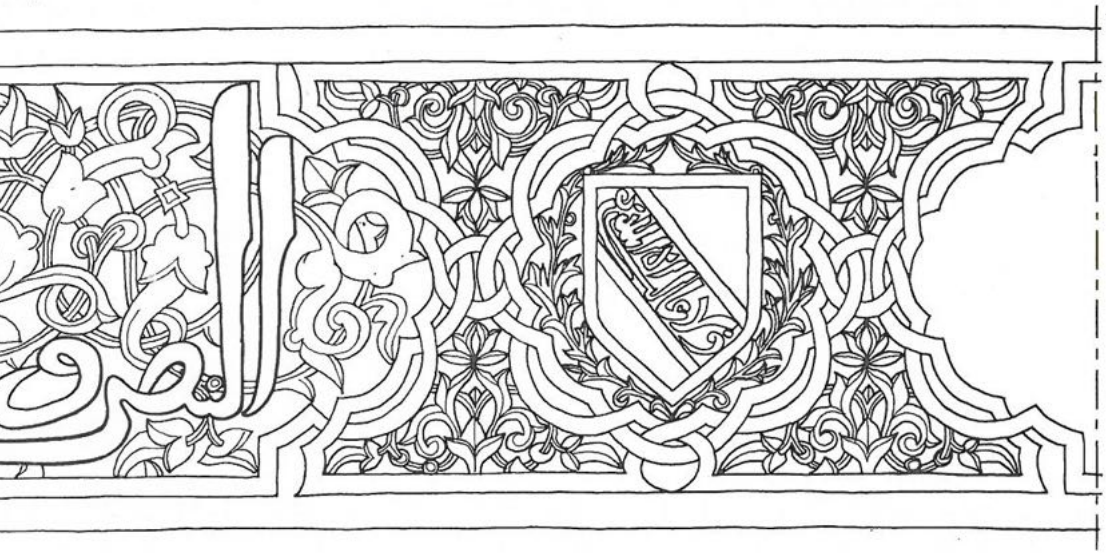
NOTAS

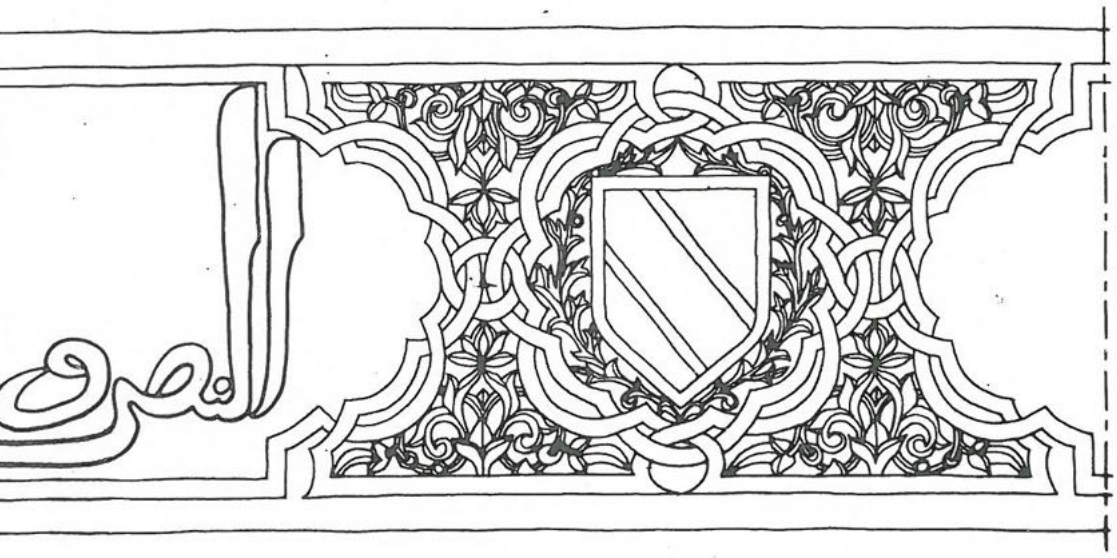
1. Jesús Bermúdez Pareja, "Supuesto descubrimiento de una puerta de la Alhambra", en 'Cuadernos de la Alhambra', VI (1970), p. 183.

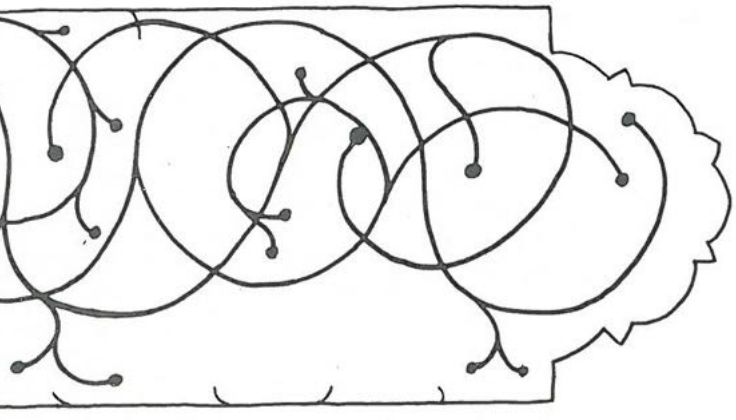
2. Manuel Gómez-Moreno, "Arte cristiano entre los moros de Granada". en 'Estudios de Erudición Oriental', publicados como homenaje a don Francisco Codera, (Zaragoza 1904), pp. 266-70.

3. En nuestra tesis "La escritura cúfica en los Palacios de Comares y Leones", en publicación, se establece una periodización evolutiva de esta grafía en el período naṣrī.

4. Manuel Gómez-Moreno, "Guía de Granada", (Granada 1892), pp. 95-96.







5. Jesús Bermúdez Pareja, "Identificación del Palacio de Comares y del Palacio de los Leones, en la Alhambra de Granada", ponencia del 'XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte', (Granada 1973).

6. Manuel Gómez-Moreno, "Granada en el siglo XIII", en 'Cuadernos de la Alhambra', II (Granada 1966), pp. 39-41.

7. Jesús Bermúdez Pareja, "La Alcazaba de la Alhambra", en prensa.

8. "La escritura cúfica en los Palacios de Comares y Leones", en prensa.

9. Rachel Arié, "L'Espagne musulmane au temps des naṣrides" (1232-1492), (Paris 1973), pp. 89-93.

10. R. Arié, "L'Espagne musulmane", p. 97, nota 4.

11. R. Arié, "L'Espagne musulmane", p. 98.

12. R. Arié, "L'Espagne musulmane", pp. 98-101.

13. R. Arié, "L'Espagne musulmane", pp. 121-22.

14. (Málaga 1875), p. 83

15. Cfr. "Monumentos árabes", (Madrid 1878), p. 264.

16. (Granada 1892), p. 96.

17. Cfr. "Arte cristiano entre los moros de Granada", p. 270.

18. Cfr. "Guía", p. 74.

19. "El escudo de al-Ahmar", día 21 de Agosto de 1896.

20. Cfr. "La banda real de Castilla", (Córdoba 1899), p. 7.

21. Cfr. "Paseos por la Alhambra. La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa", en 'Archivo español de arte y arqueología', XXI (Madrid 1931), p. 200. Es digno de hacer notar que la traducción de la jaculatoria es incompleta, ya que le falta la traducción de sus dos últimos vocablos; este mismo defecto presenta la publicada por don Manuel Gómez-Moreno en su "Guía de Granada", p. 90, de donde don Leopoldo la tomó probablemente.

22. Cfr. "Arte nazarí", en 'Ars Hispaniæ', IV (Madrid 1949), p. 109.

23. Cfr. "Escudos y reyes en el Cuarto de los Leones de la Alhambra", XXXV, pp. 179-97.

24. Cfr. "Escudos y reyes", p. 181.

25. Cfr. "Escudos y reyes", p. 181.

26. Cfr. "Escudos y reyes", p. 185, y "Arte toledano: islámico y mudéjar", (Madrid 1973), p. 261.

27. Cfr. "Escudos y reyes", p. 187.

28. Cfr. "Arte toledano", p. 261.

29. Cfr. "Escudos y reyes", p. 188.

30. Cfr. "Escudos y reyes", p. 189. Sobre este tema tratamos extensamente en nuestro estudio monográfico sobre la Fachada del Palacio de Comares, la cual hemos calcado en toda su amplitud y estamos ultimando el texto.

31. Cfr. "El arte mudéjar en el convento toledano de Santa Isabel", en 'Al-Andalus', XXXVI (1971), pp. 175-195.

32. Cfr. "El arte mudéjar en el convento toledano", p. 194, nota 5.

33. Cfr. "Notas sobre el escudo de la Orden de la Banda en los Palacios de don Pedro y de Muḥammad V", en 'Al-Andalus', XXXVII (1972), pp. 229-32.

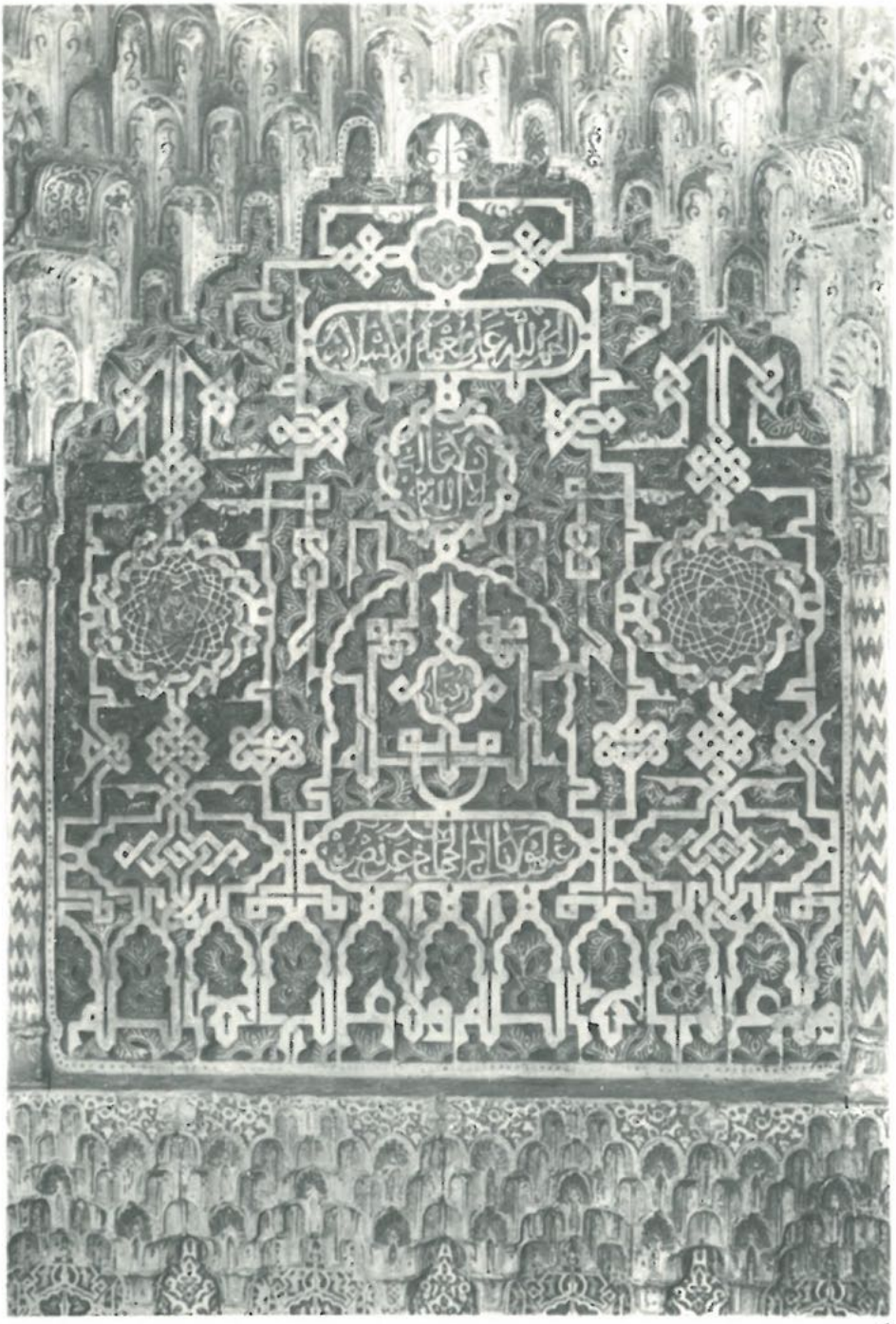
34. Cfr. "Notas sobre el escudo", pp. 231-32.

35. Cfr. "Cinco poetas musulmanes", (Madrid 1944), pp. 171-85.

36. Cfr. "Cinco poetas", p. 175.

37. Cfr. B. Martínez Cavirb, "El arte mudéjar en el convento", p. 190.

38. Cfr. Antonio Fernández Puertas, "Algunas consideraciones sobre la escritura cúfica en los Palacios de Comares y Leones", ponencia del 'XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte', (Granada 1973).



1

Fig.1. Alhambra. Composición epigráfica en el intradós del arco de acceso al Salón de Comares.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA ESCRITURA CUFICA EN LOS PALACIOS DE COMARES Y LEONES

ANTONIO FERNANDEZ-PUERTAS. PATRONATO DE LA ALHAMBRA. GRANADA. ESPAÑA

La escritura cúfica naṣrī es la cuarta y última etapa del ciclo andalusī. Abarca dos siglos y medio de duración, produciéndose su momento cumbre bajo la soberanía de los sultanes "Yūsuf I y Muḥammad V", en cuyo tiempo la grafía cúfica alcanza un perfecto desarrollo geométrico. Si observamos el paño de la lámina I y trazamos mentalmente su eje central, comprobaremos que las composiciones efectuadas por las cintas de prolongación de las letras a la derecha, se repiten a la izquierda con el mismo dibujo, proporción y ritmo. Aparte de la simetría hay que hacer notar la tendencia ascendente de la grafía debido a una nueva modalidad que se introduce a fines del sultanato de Yūsuf I.

El intradós del gran arco que da acceso al salón de Comares, lleva una solución de mocárabes entre los dos arcos festoneados, que dan uno hacia el pasillo y el otro a la estancia del trono. En cada jamba hay un arco con siete avances en los mencionados mocárabes; el de la derecha alberga el paño de la lámina I que se efectuó en los últimos momentos del sultanato de Yūsuf I, como lo manifiesta la inscripción cursiva con su nombre que muestra esta composición que vamos a analizar como un claro exponente de la escritura cúfica granadina de los palacios de Comares y Leones; en aquél se lee por dos veces el lema dinástico, "wa lā gālib illā Allāh", "sólo Dios es vencedor" y la jaculatoria "Allāh rabbunā" "Dios es nuestro señor".

Este arco tiene un gran sentido decorativo y de composición: en primer lugar vemos que las cintas de prolongación trazan una serie de nueve arcos lobulados más otras dos mitades entregas; sobre ellos descansan tres rectángulos con sus lados menores también lobulados, siendo el central de mayor tamaño; por encima de estos rectángulos hay un arco mayor y del mismo género que los anteriores; a cada lado de este hay un círculo de ocho lóbulos engarzado con una cinta cerrada; sobre el mencionado arco hay otro círculo de ocho ondulaciones, de menor tamaño que los laterales e igualmente entrelazado por otra cinta cerrada, y sobre el cual descansa un rectángulo con sus lados pequeños semicirculares y otro círculo menor igualmente lobulado.

ALIFATO

A) LOS CUERPOS DE LETRA (Cfr. figs. 1-4)

El 'alif (Cfr. fig. 3, nº 1), aparece en posición inicial, medial y final, presentando ligadura angulosa (1f, h, i, k), o bien horizontal (1 g, j). El cuerpo de letra ostenta un comienzo a modo de ápice vertical descendente en sentido contrario al de la grafía árabe (1 g, j); otra modalidad ofrece un retorno hacia la derecha (1 c); la tercera forma tiene también un pequeño retorno hacia la derecha con un apéndice vertical descendente dibujado en el sentido normal de la escritura o viceversa (1 a, b, d, e).

El bā' (Cfr. fig. 3, nº 2) presenta su tipo final con dos modalidades diferentes: la primera (2 a) lleva ligadura semicircular y cuerpo de letra adarajado, con un vértice hacia arriba y en sentido normal a los caracteres islámicos y un apéndice opuesto a la dirección de la escritura y vertical descendente. La segunda modalidad (2 b) tiene ligadura angulosa y cuerpo de letra también adarajado pero de distinta manera, ya que, a continuación del trazo horizontal, lleva otro oblicuo del cual pende el apéndice, dibujado como es normal en la grafía musulmana.

El gayn (Cfr. fig. 3, nº 9) presenta sólo el tipo inicial; adopta la usual forma de gancho, que lleva con frecuencia una pestaña en la parte superior (nº 9 a y b), ostentando también apéndice vertical descendente con ligadura horizontal.

El lām (Cfr. fig. 3, nº 12) se manifiesta en sus tipos inicial y medial; sus ligaduras son la angulosa (12a, b, c, e, f, g, h, i, l), y la horizontal (12 e, i); la tercera modalidad manifiesta una inflexión y ligadura horizontal (12 d, 12 j); el trazo de unión horizontal de 12 k y 12 l tienen a mitad de su recorrido un sesgueo[1], lo cual hace que la ligadura sea angulosa.

El hā' (Cfr. fig. 3, nº 15), sólo aparece en posición final y su cuerpo de letra lo componen una traza horizontal, otra vertical más una tercera oblicua y arqueada; la ligadura es angulosa (nº 15 a, b, c); dos modalidades (la 15 b y 15 c) tienen apéndice vertical descendente y trazado en sentido opuesto a la grafía musulmana.

Los tipos de lām-'alif (fig. 3, nº 18) tienen su cuerpo de letra en forma de campana más o menos redondeado, siendo las ligaduras en todos los casos angulosas; el lām en dos modalidades (18 b, d) tienen remate puntiagudo.

El nombre divino (Cfr. fig. 4, nº 19) aparece tres veces escrito (19 a, b, c); sólo el último (19 c) tiene eje de simetría, ya que está situado en el centro de la composición y aparece a un tercio de la línea base de escritura, mientras que los otros dos vocablos parten de ella y se adaptan a la composición general en el trazado de sus cintas de prolongación con el objeto de conseguir una perfecta simetría.

B) LAS CINTAS DE PROLONGACION DE LOS CARACTERES: DESCRIPCION DE SU DESARROLLO (Cfr. figs. 3 y 4)

Las cintas de prolongación de las palabras iniciales del primero de los dos lemas, componen el mismo trazado que las cintas de prolongación de la última parte del segundo

de dichos lemas. El 'alif de prolongación de la partícula lā (Cfr. fig. 3, nº 1 f) y el 'alif del nombre divino del primer lema (Cfr. fig. 3, nº 1 b), lo mismo que el hā' del vocablo "Allāh" del segundo (Cfr. fig. 3, Nº 15 b) y el lām del término "gālib" (Cfr. fig. 3, nº 12 g), se sesguean, lobulan y quiebran en sentido horizontal formando un nudo de un vano cuadrado (Cfr. fig. 4, nº 21 a y b); luego ascienden y componen la cuarta parte de una figura geométrica rectangular y se enlazan, dibujando cada dos cintas un nudo de un vano, otro de ocho y un tercero de uno respectivamente, siendo el de ocho resultado de dos sesgueos con ángulo recto en sus quebraduras (21 s); a continuación dibujan cada dos cintas la mitad inferior de un círculo lobulado y continúan su elevación, componiendo las cintas del 'alif del término "Allāh" y del lām del vocablo "gālib" un sesgueo con remate ornamental indicativo y en punta aguda respectivamente (Cfr. fig. 4, nº 22 i, e, h); tras esto suben y se quiebran en horizontal para terminar en ápices, el de la primera normal y el de la otra anillado y digitado (Cfr. fig. 4, nº 20 i e o). Las cintas del 'alif de la partícula lā (1 f) y del hā' (15 b) del nombre divino ascienden separadamente con leve quebradura en su subida, y se sesguean de manera horizontal con remate de punta aguda (22 g y h); tras dos quebraduras en ángulo recto, dibujan un caprichoso nudo (21 o y p) formado por dos sesgueos con remate agudo, un nudo exagonal y otro cuadrado; de nuevo se elevan, componen otro sesgueo horizontal con remate ornamental indicativo (22 j e i) y cierran la parte superior de un rectángulo cuyos lados menores son curvos; una vez que lo han cerrado y han cruzado, trazan la parte media inferior de un círculo lobulado, diseñan cada una de las cintas la mitad de un nudo de cinco vanos -uno de ellos exagonal y los otros cuadrados-, (21 q y r), otro de un solo vano y terminan en ápices anillados digitados en sentido oblícuo descendente y con trépano en el ángulo de quebradura.

A un lado y otro del mencionado círculo lobulado salen dos cintas paralelas, que, al cruzarse con las cintas del 'alif y hā', originan los ludidos nudos de cinco vanos (21 q y r); tras esto ascienden hasta que quiebran, con trépanos en los ángulos, y acaban en ápices anillados digitados con sentido horizontal (20 n y ñ); el otro cabo de las cintas dibuja la mitad superior del ya mencionado círculo de lóbulos y se eleva para acabar en ápices digitados, con anillo común, opuestos entre sí y dentro del avance central en los mocárabes (20 l l y m).

El lām de la partícula lā (12 a) más el 'alif de "illā" (1 a) del primer lema, y el 'alif de prolongación de la partícula "illā" (1 k) con el lām radical del nombre divino del segundo (12 i), componen un mismo trazado en sus cintas de prolongación; en primer lugar se sesguean, lobulan y quiebran cuatro veces; tras dos sesgueos (21 f), que las enlazan en un nudo de tres vanos, siguen paralelas y forman un cuadrado sin cerrarlo, continuando equidistantes y ascendentes, hasta que quiebran dos veces y terminan en ápices normales en sentido horizontal (20 h e y).

Una cinta, que dibuja cinco nudos cuadrados, tres de ellos de menor tamaño que los otros (23 e), enlaza con el mencionado cuadrado sin cerrar en dos de sus vérticesantes descritos.

El 'alif y el lām del término "gālib" de la primera jaculatoria (1 g y 12 b) y el 'alif y el lām del vocablo "Allāh" de la segunda (1 e y 12 j), tienen igual desarrollo en sus cintas, salvo una pequeña modificación, como luego veremos. Ascienden, se sesguean y lobulan trazando la mitad inferior de las figuras rectangulares ya aludidas anteriormente; una vez que salen de éstas, quiebran en ángulo recto dos veces, formando así el 'alif del

vocablo "gālib" como el lām del término "Allāh", un nudo de cuatro vanos (21 l), originado por dos sesgueos oblicuos, y un nudo de un vano cuadrado con dos vértices provistos de ornato indicativo. Las otras dos cintas, cada una por su parte, componen a la misma altura un nudo de ocho vanos (21 rr), el cual resulta de formar la cinta cuatro sesgueos sobre sí misma. El hecho de que las dos cintas primeramente descritas tengan diferente desarrollo, se debe a que el espacio para tal desarrollo le viene muy justo. Luego todas ellas ascienden y se sesguean en sentido horizontal con remate indicativo (22 i, e i), continúan y se quiebran pasando a formar la parte superior de los dos círculos lobulados, uno a cada lado; posteriormente componen un nudo de un vano, otro de ocho -resultado de dos sesgueos que quiebran en ángulo recto-, y un tercero de un sólo vano (21s s); de nuevo se elevan y quiebran en oblicuo, con trépanos en los ángulos, descienden y se sesguean asímismo en oblicuo dos veces, formando un nudo de tres vanos (21 i e i); tras bajar de nuevo, quiebran, con trépano en los ángulos, y terminan en ápices de dos clases, anillados y digitados, el del 'alif del vocablo "gālib" y del lām del nombre divino (20 o y p), mientras los otros dos ápices son normales todos ellos en dirección horizontal.

Las cintas del 'alif de prolongación de la partícula "illa" del primer lema (1 k), y del radical de la misma partícula del segundo (1 d), se sesguean, lobulan y quiebran formando un nudo de un vano; a continuación suben y trazan la parte superior del rectángulo central con lados menores lobulados, tras del cual se abren en medio círculo con nudos de un vano en sus extremos; seguidamente dibujan un cuadrado redondeado en sus esquinas, con nudos de un vano en el centro de sus lados (21 c y d). Acaban en ápices opuestos (20 d).

El primer lām del vocablo "Allāh" del lema primero y el 'alif del vocablo "gālib" (12 d y 1 j), se sesguean, lobulan y unen a las cintas próximas componiendo un nudo circular (21 e); tras esto dibujan las mitades de los lados menores ondulados del rectángulo central y se quiebran dos veces; luego ascienden, se sesguean (22 a y b), y continúan hasta lobularse y entrelazarse entre sí; después de un nudo de un vano, trazan un círculo de ocho lóbulos más otro nudo semejante al anterior, para abrirse y formar la parte inferior del rectángulo más alto, con sesgueos en su recorrido (22 c); a continuación se curvan y se cruzan con unas cintas de adorno, para terminar en ápices enfrentados entre sí (20 b y c).

Las cintas de prolongación del segundo lām y del hā' del nombre divino del primer lema (12 e y 15 a), lo mismo que las del álif y lām de la partícula lā del segundo (I i y 12 f), se sesguean, ondulan y anudan (21 e); a continuación trazan la parte inferior del rectángulo central y acaban en ápices verticales descendentes, opuestos entre sí (20 j),

Por cima de ese rectángulo central -de los tres que hay sobre los arquitos lobulados en la base del arco- se lee la mencionada jaculatoria la segunda parte en cursivo, dentro del cuadrado con ángulos redondeados que dibujan el 'alif de prolongación y el radical de las particulas "illā" en ambos lemas (Cfr. figs. 1, 2 y 3: 1 g y c).

El 'alif y el hā' (1c y 15 a) se cruzan con los lām, trazando cada uno de ellos un nudo de cuatro vanos, uno de ellos cuadrado y los otros tres como resultado de dos sesgueos, uno horizontal y el otro vertical (21 ll y m); luego suben, se curvan y continúan para quebrar primero en dirección horizontal y luego en sentido vertical descendente, acabando en ápices normales (20 k y l).

Las cintas de los lām, tras el cruce mencionado, suben se quiebran y forman una curva con remate indicativo; después de un sesgueo oblicuo descendente, con remate agudo (22 1), dibujan un nudo de cuatro vanos con la forma de eslabón de cadena y otro de un vano cuadrado (21 n y ñ). El lazo de unión entre los lām es amplio y deja espacio para que las cintas de los 'alif de las partículas "illā" de los lemas se desarrollen (19 c).

C) DECORACION FLORAL

Un sembrado de palma digitada rellena los huecos dejados por la composición cúfica. La palma tiene sus dos hojas con tendencia descendente, ostentando ambas dos nervaturas paralelas en su movimiento curvo, una exterior y otra interior; ésta última sirve de base a dos o tres grupos de digitaciones, componiéndose cada uno de los aludidos grupos de dos folíolos ligeramente curvos y otro anillado; en el punto de unión de las dos hojas de la palma siempre hay un folíolo anillado en sentido normal a la curvatura de su hoja, o bien en dirección opuesta por lo que se liga al movimiento de la otra hoja de la palma. También suele haber en este lugar un folíolo digitado de doble anillo -el más exterior de los dos abierto- al que denominamos horquilla.

En el interior del círculo de ocho lóbulos, que forman dos cintas de prolongación de las letras y otras dos de relleno (cfr. fig. 4, nº 23 b y c), aparece una esbelta palmeta de cinco gallones, componiendo su parte inferior dos palmas idénticas y contrapuestas, las cuales tienen una hoja enrollada a modo de voluta y la otra con tendencia ascendente; de la unión de las dos hojas enrolladas brota un pequeño cogollo que sirve de eje a la palmeta. Los ángulos exteriores de los gallones manifiestan pequeños huecos a modo de gota de agua.

D) DECORACION GEOMETRICA: LAS COMPOSICIONES DE LAZO CURVO

En el interior de cada uno de los grandes círculos lobulados laterales, que aparecen trabados con las cintas de relleno en forma de guirnalda (Fig. 3, nº 23 a y d), hay una composición de lazo curvo, en cuyo centro aparece una venera de ocho gallones; una cinta de un solo cabo se entrelaza sobre sí misma y consigue formar tres estrellas de ocho puntas, pero cuando contacta con la cinta de relleno en forma de guirnalda se cierra en una estrella de dieciseis picos por no poder proseguir ampliando su campo de desarrollo. Aparte de esta cinta hay otra igualmente cerrada sobre sí misma, que sólo dibuja un círculo de ocho lóbulos y se entrelaza a la engendradora del polígono curvo antes mencionado.

E) POLICROMIA

Los fondos y la decoración floral de cinco de los arcos lobulados que aparecen en la base de la composición, del arco lobulado de mayor tamaño, de las cuatro cartelas rectangulares y de los dos círculos ondulados del eje de la composición, van pintados en azul turquesa reposado; el fondo de los dos círculos lobulados laterales mezcla el rojo con el azul; el resto de la composición tiene el fondo rojo, infiltrándose este color en numerosas ocasiones en las palmas digitadas. La escritura cursiva con su sembrado de palmas, la cúfica con sus cintas de prolongación y relleno, así como las veneras y palmeta aparecen con abundantes restos de oro.

NOTA

1. El diccionario de la Real Academia de la Lengua recoge las voces sesgo y sesgar. Yo utilizo aquí la misma raíz pero con una ligera variante en el sentido. La acción verbal indica "cortar o partir en sesgo", entendiendose por sesgo la "oblicuidad o torcimiento de una cosa hacia un lado". Esta idea no es exactamente la que tiene aquí el sustantivo "sesgueo" y la acción verbal "sesguear", ya que es una oblicuidad o torcimiento hacia un lado, pero volviendo en ese sentido oblicuo para continuar su primitiva dirección.

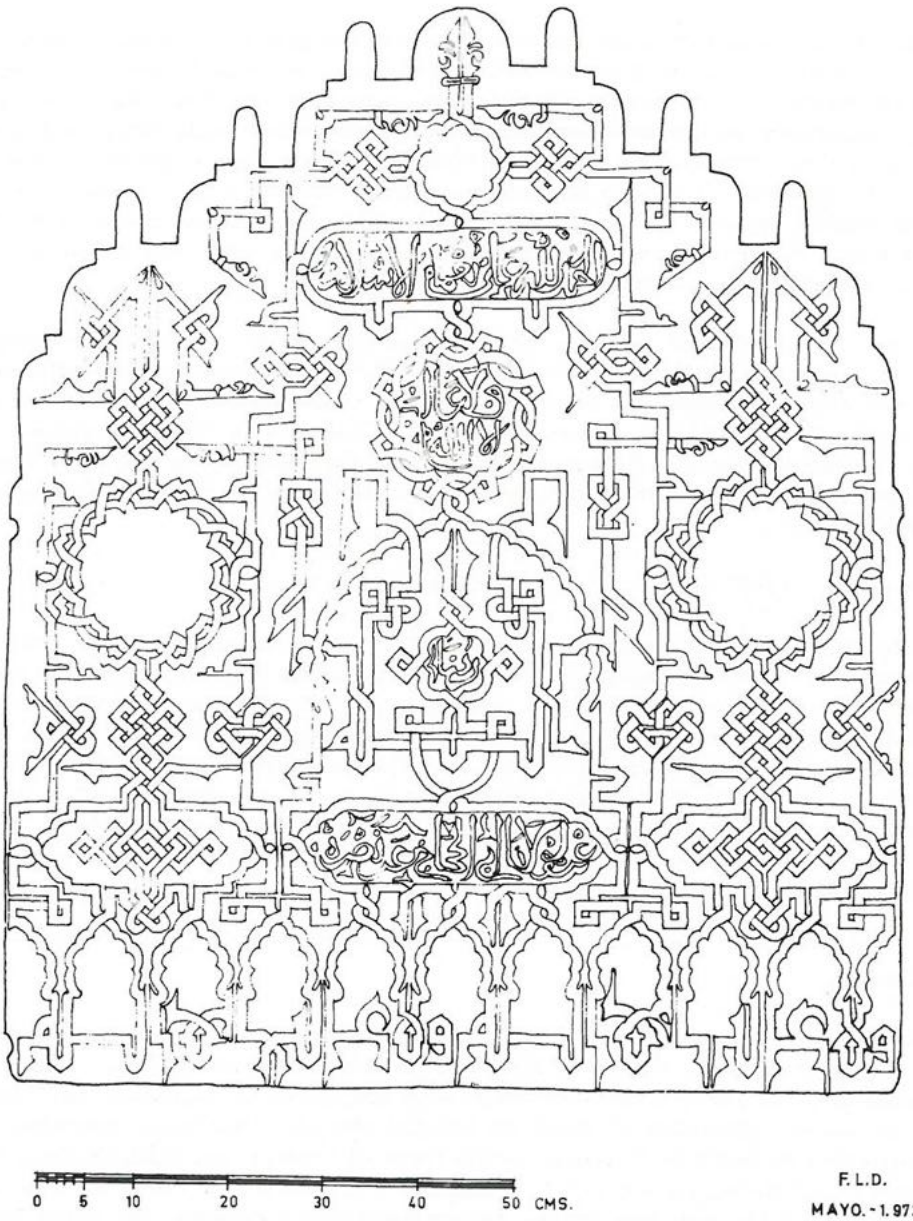


Fig.2. Alhambra. Arco de acceso al Salón de Comares. Trama epigráfica.

DER DURCHKREUZTE BOGEN ALS ORNAMENTALES MOTIV

HEINRICH GERHARD FRANZ. KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITAT GRAZ. OSTERREICH

Ein faszinierendes Phänomen der islamischen kunst bildet die Entstehung der durchkreuzten Bögen im Bereich der spanisch andalusischen Kunst. Es sei mir gestattet, zu diesem Motiv einige Gedanken vorzutragen, die-teilweise als noch offene Fragen sich aufdrängen, wenn man sich der langanhaltenden Bedeutung bewusst wird, die diesem Formenkomplex innerhalb des Ablaufes der spanisch - maghrebinischen Architektur im Mittelalter zukommt. Es Bedarss dazu eines kurzen Rückgriffes auf die Vorgeschichte des Motivs. Sie führt uns zur grossen Moschee von Córdoba, in der sich als geniale Idee des Erbauers der ersten Moschee, die der omayyadische Emir Abd ar-Rahman I. (756-788) in den Jahren 785-786 angelegt hatte sich die doppelte Bogenordnung in der Gebetshalle herausgebildet. Unter Hinweis auf die Bogenkonstruktionen an römischen Aquäduktenein solcher "Los-Milagros" genannt hat sich in Spanien nahebei-in der Nähe von Mérida erhalten - ist man häufig geneigt, die unteren Bögen in der Gebetshalle der Moschee von Córdoba wie an dem römischen Bauwerk als eingezogene Verstrebungsbögen anzusehen. Doch muss betont werden, wie nachdrücklich die Trennung der Bogen und damit die Gliederung in Geschosse in Córdoba in der Wirkung hervogehoben ist, die als übereinanderstehend betrachtet werden wollen, was für die Interpretation und Deutung des Bauwerkes von entscheidender Bedeutung ist. In der architektonischen Erscheinung treten zwei Stützenordnungen übereinander, eine grössere wird von einer niederen gefolgt, die über der unteren gleichsam schwebend aufsteht. Im dritten Erweiterungsbau der Moschee von Córdoba, der im 10. Jahrhundert unter Al-Mansur 987-988 erfolgte, als die Gebetshalle auf 18 Säulenreihen und 19 Schiffe erweitert wurde. In den Bogenstellungen, die vier aus sich durchkreuzenden Rippen gebildeten Kuppeln begleiten, drei vor der Quibla-Wand vor und zu Seiten der Mihrab-Nische und eine vierte Rippenkuppel als Einleitung des Mittelschiffes drei Bogenjoche überspannend, die sogenannte "Capilla Villaviciosa" überkreuzen sich die oberen Bögen und werden zu einer zone, in der die feste architektonische Form ins spielerische Leichte, Ornamentale aufgelöst erscheint.

Mit der Ausbildung einer solchen rein malerisch ornamentalen oberen zone, die völlig Zweckfrei nur der symbolischen Wirkung dient, unterscheidet sich die grosse Moschee in Córdoba deutlich von den Moscheen der östlichen Welt des Islam, in denen das einfach

zweckhafte Prinzip der Gestaltung der Moschee als purer Versammlungsraum der Gläubigen immer noch in Geltung geblieben ist.

Die Bedeutung des Motivs der sich durchkreuzenden Bögen wird einem bewusst, wenn man sich die starke Nachwirkung vor Augen hält, die ihm spanisch-maghrebinischen Raum in den folgenden Jahrhunderten zukam. Mit der Ausgestaltung der Oberzone werden Hinweise auf eine höhere verklärte Seinsebene in der Architektur zum Ausdruck gebracht. Ein Prinzip der Anagoge klingt hier an, mit dem Bedeutungsgehalt eines zweier übereinanderliegender Ordnungen, einer irdischen und einer "überirdischen". Durch den Aufbau der abschliess enden Kuppeln der Kapellen aus schwebend materiellos aufsteigenden sich durchkreuzenden Rippenbögen wird dies Prinzip noch unterstrichen.

In der Folgezeit wird das "anagogische Motiv" der doppelten Bogenordnung mit Durchstreckung derer Bögen im oberen Abschluss als Flächenmotiv zu einem Element der Ausschmückung von Moschee und Minarett oder aber auch zur dekorativen Ausgestaltung des Palastlhaues.

Diese Entwicklung soll in einigen Beispielen vorgestellt werden, in denen zugleich deutlich wird, dass mit der Anordnung des dekorativen Bogengeflechts dem Bau eine bestimmte Auszeichnung zuteil wird, die ihn als Bau sakraler Weihe ausweist, der dem Gläubigen den Weg in eine höhere Welt zu vermittelt. Die Idee der sich krauzenden Bögen ist offensichtlich von dem 3. Architekten der Moschee selbständig entwickelt worden, unter Weiterbildung der bestehenden Teile und unter Zurückgreifen auf ältere Vorstufen in der islamischen Baukunst aufgegriffen. Der gekreuzten Bögen ist schon seit omayyadischer Zeit bekannt. Er begegnet dort an einer Portalumrahmung aus Stuck in dem omayyadischen Schloss Qasr al-Hair al-Gharbi (zwischen 724 und 743) in Syrien (heute im Nationalmuseum in Damaskus aufgestellt). Vielleicht stammt er aus dem sassanidischen Bereich, wo auch der polylobe Bogen zuerst etwa am Palast von Ktesiphon nachzuweisen ist. Ob er allerdings erst von dem Architekte dieses Baues in Spanien eingeführt wurde, ist natürlich nicht zu entscheiden.

Die Umbildung des Bogengeflechts zum ornamentalen Flächendekor.

Die Durchkreuzung der Bögen und die Verschlingung der Arkaden zu einem mehrgeschossigen Bogengeflecht, wie sie am dritten Bau in Córdoba auftreten haben die Phantasie der spanisch maghrebinischen Architekten weiter beschäftigt. Eine interessante und eigenwillige Fortbildung zeigt im 11. Jahrhundert die Aljafería in Zaragoza (1046/47 -1081). In einem der Bogenfelder, die sich heute im Museo Arqueológico in Madrid befinden, durchdringen sich über der grossen Arkade Bögen, die in mehreren Schichten angeordnet sind. Das architektonische Motiv ist aber zu einem rein dekorativen, in Stuck gearbeiteten Muster geworden. Die erste Folge von Bögen, welche die Archivolte bilden, geht von Konsölchen aus. In der nächsten Reihe steigen die Bögen dagegen über kleinen Säulchen auf, die genau wie die oberen Pfeiler in der Moschee in Córdoba in den Zwickeln der unteren Bogenansätze aufsitzen. Die fast chaotisch gehäuften, einander durchkreuzenden Bögen sind also konsequent über Säulenstellungen entwickelt. Diese Säulchen sind allerdings windschief gestellt, und die reich gekrümmten Bögen durchkreuzen einander in einem fast unübersehbaren Wirbel. Der Ausgangsgedanke der gekreusten Arkaden ist dem Architekten bzw. dem Dekorateur jedoch noch bewusst, aber alles jedoch tektonische Empfinden ist aufgegeben sugunsten eines freien Formengespinstes.

Noch nachdrücklicher zur Flächenfüllung umgebildet ist das Motiv bei seinem zweiten Wiederauftreten im 12. Jahrhundert, zur Zeit der Almohadendynastie. Als architektonischer Flächenschmuck überzieht es die Oberwände des Minaretts. Uber Säulen gehen Bögen mit polylober Kerbung und von zugespitzter Form hoch, die sich in vielen Stockwerken überkreuzen und durchdringen. Der Dynamik der aus der Arkade aufsteigenden sich kreuzenden Bögen wirkt die Einspannung in ein Rahmenfeld energisch entgegen. Innerhalb desselben erscheinen die Bögenschläge wie ein flechtbandatiges Gespinst, als unendlich fortsetzbare Flächendekoration. Unter den Almohaden hatte sich mit dem politischen auch das künstlerische Schwergewicht nach Nordafrika verlagert. Mafrakesh war Zentrum des Reiches geworden, das Spanien und das maghrebinische Afrika umschloss. Im 12. Jahrhundert sind an zwei Minaretts im nordafrikanischen Bereich die durchflochtenen Bögen als Flächenschmuck zu beobachten: an dem Minarelt der Grossen Moschee, der sog: Kutubiya in Marrakesh (ca. 1146-1196) und an dem Turm des Hassan in Rabat.

Am Minarett der Mosches des Hassan in Rabat (ca. 1180/90) ist im Mittelgeschoss auf einer Seite der dreifache Blendbogen als Flächenmotiv zu finden. Die Bögen setzen sich über den Scheitel hinauf fort und bilden ein Rautengeflecht, das nur durch den rechteckigen Rahmen eine Begrenzung erhält. Im obersten Geschoss sind die Turmwände mit Ausnahme der Kanten in voller Breite durchlaufend mit einem Muster bedeckt, dessen Herkunft aus Bogenmotiven allerdings nicht mehr auf den ersten Blick eindeutig zu bestimmen ist. Die drei grossen Blendbögen sitzen auf Konsolen. Dass sie nicht mehr auf Säulen ruhen, kann schon als bezeichnend für die erstrebte Abkehr von der architektonischen Wirkung des Motivs angesehen werden. Darüber entwickelt sich ein Rautenmuster, das genau genommen aus Dreiblattbögen (triloben Bögen) besteht, die in versetzter Reihung übereinanderstehen. Die untersten dieser Zwergbögen sitzen jeweils mit einem Bogenschenkel auf Säulchen, die in die Zwickel der grossen Blendbögen eingestellt sind, mit dem anderen auf dem Scheitel der grossen Bögen. Auch hier ist die ursprüngliche Beziehung von Säule und Bogen jedoch nicht ganz vergessen. Auch das Minarett der Moschee der Qasba in Marrakesh ist hier anzuschliessen, an dem trilobe Bögen das rautenartige Muster bilden, das wie an den schon besprochenen Türmen die Wand überzieht.

Die Minarette der Almohadenzeit gewinnen durch das Motiv der überkreuzten Bögen eine neue malerische Bereicherung. Sie heben sich gegen die einfache Gliederung älterer Minarette ab, in denen diese Formen noch unbekannt waren. Ein Vergleich mit dem Minarett der ehemaligen Grossen Moschee in Córdoba (945), dessen ursprüngliche Form auf einem alten Relief überliefert ist, kann die Entwicklung vom 10. zum 12. Jahrhundert zeigen. Die einfachen Zwei-und Drei- Arkadenöffnungen in Córdoba sind in Marrakesh durch komplizierte Überfangbögen ersetzt. Doppelund Dreierarkaden werden unter Hufeisen bzw, unter polyloben Bögen zusammengefasst. Die obersten Öffnungen sind von überkreuzten Bögen auf Säulchen eingefasst. Zwei Reihen spitzer polylober Bögen stehen hier übereinander. Die verbleibenden Felder waren am Minar der Kutubiya ursprünglich mit dekorativen Ranken bemalt.

Diese Dekoration bildet den Ausgangspunk zu dem reichem Bogengeflecht der verschwundenen ehemaligen Grossen Moschee von Sevilla, am Minarett der sogenannten Giralda (1180-1198), heute Teil der Kathedrale.

Durch die endlose Wiederholung der überkreuzten Bögen ist eine Art Rautenmuste entstanden. Es wird absichtlich offengelassen, welches Muster stärker zur Geltung kommen soll, das geometrische der Rauten oder das architektonische der gekreuzten Bögen. Mit der doppelten Lesbarkeit der Form wird bewusst gespielt. In die rautenartigen Felder sind zwischen den Zwergbögen Ornamente eingesetzt, die die Beziehung auf die Säulchen übersehen lassen. Zweifellos hat hier eine Begegnung des Motivs der gekreuzten Bögen mit einer anderen Linie der Ornamententwicklung, die in Nordafrika in Fragmenten sichtbar wird, stattgefunden. Rautenmuster als Flächenfüllung sind in der islamischen Baukunst schon im 9. Jahrhundert bekannt, wie ein Bogenfeld der Grossen Moschee in Susa in Tunesien beweist, dessen Rautenfelder mit kleinen Rosetten gefüllt sind. An der Giralda erscheint also oberer Abschluss unter der Bekrönung des 16. Jahrhunderts nochmals ein Fries von einfachen Blendarkaden mit überkreuzten Bögen, die in einer Reihe angeordnet sind. Hier tritt das Motiv wieder in einfacher Form auf, wie schon an der Ostfassade des Al-Hakim II Baues der Mezquita in Córdoba.

An das Bogen-Muster am Obergeschoss des Minaretts der Hassan-Moschee in Rabat ist die Wandgliederung des sog. Patio del Yeso im Alcázar in Sevilla anzuschliessen. Dieser älteste erhaltene Teil des Alcázar von Sevilla gehört dem 12. Jahrhundert an; ungewiss ist allerdings, ob er der 1. oder 2. Hälfte, d. h. noch der Almohaden- oder schon der Almoraviden-Zeit zuzurechnen ist. Das Motiv der gekreuzten Bögen ist in den Bogengängen des Hofes aus der architektonischen Form der Hofarkaden entwickelt. Drei grosse gewellte Bögen ("arcos lobulados") sind jeweils zu einer Einheit zusammengefasst und in einem rechteckigen Rahmen eingeschlossen. Das Wandfeld darüber ist gefüllt mit stark entstellten Dreiblattbögen, die zu einer Art von Zangenmuster geworden sind, das rautenartig das Wandfeld füllt. Sie gehen in der untersten Reihe nicht mehr wie am Hassan-Minarett von Säulchen über den Zwickeln der grossen Bögen aus, sondern von einem verlängerten Bogenschenkel. Die Achse der Säulen deutet sich im oberen Feld durch eine Verdoppelung des Zangenmotivs an. In einer weiteren Deformation erscheint vielfach abgewandelt diese Bogenfeldfüllung im 14. Jahrhundert in der Alhambra in Granada. In den Bogengängen des Patio de los leones bestehen die Oberwände über den in Stalaktiten aufgelösten Bögen aus versetzt gestellten kleinen Bögen, die rhomboide Felder umschliessen. In diese sind in Durchbruchsarbeit stilisierte Blütenstauden eingestellt. Die Oberwände erscheinen damit wie schwebende Vorhänge aus Stuck. Das Muster ist auch hier seiner Herkunft nach als ein entstelltes Botengeflecht zu definieren, dessen Ausgangsformen in almohadischer Zeit geschaffen wurden und das letzten Endes seinen Ursprung in den durchflochtenen Bögen der Grossen Moschee in Córdoba hat.

Als Vorstufe zu dem Flächenmuster der Bogenfelder in Granada kann die Wandgliederung am Grab des Abu El Hassan in Chella bei Rabat (14. Jahrhundert) angesehen werden. Das Muster der Almohadenzeit, wie es an der Giralda erscheint, ist hier aus einem Bogengeflecht zu einer Folge von wechselseitig verschobenen Spitzbögen geworden. Die Entstehung aus der Arkade ist in der untersten Reihe noch an den eingeschobenen Säulchen zu sehen. Dieses Muster tritt in den Wandfeldern des Patio de los leones der Alhambra im Wechsel mit einem echten Rautengitter auf, Beide Möglichkeiten beherrscht der maurische Stukkateur. Beide haben ihre getrennte Geschichte. Die des versetzten Bogenmusters wäre kaum zu erraten, wenn nicht die Zwischenstufen in almohadischer Zeit vorhanden wären, die den Weg der Entwicklung aufzeigen können. Die doppelte Bogenordnung hat im andalusisch-maghrebenischen Bereich eine lange Entwicklung

ausgelöst und zu architektonischen Schmuckformen geführt, die nur in diesem Gebiet der islamischen Baukunst zu Hause sind. Diese Tatsache bestätigt die Ableitung von den Ideen der Moschee in Córdoba. In der Übertragung eines architektonischen Gebildes, wie es die Verflechtung der Bögen darstellt, zu einem rein dekorativen Flächenschmuck ist ein spezifisches Stilempfinden des islamischen Mittelalters zu sehen. Es seigt sich bereits in dertotalen Auflösung aller struktiven Zusammenhänge und ihrer bewussten Zerstörung in den Bogenfeldern der Aljaferia. Die allgemeine Stilentwicklung verläuft in Spanien und Nordafrika wohl in einer gewissen Parallele mit der gesamten islamischen Welt. Dies steht ebenfalls einer Ornamentalisierung der Architektur und der Vorherrschaft dekorativer über die struktiven Formen zu. Das spanisch-nord-afrikanische Gebiet erweist sich aber als eine einheitlich-geschlossene Kunstlandschaft, die sich deutlich abhebt von der künstlerischen Entwicklung der übrigen islamischen Welt. Eine Besonderheit Spanien ist aber in der bevorzugten Beibehaltung von architektonischen Formen bei diesem Prozess der ornamentalen Auflockerung zu sehen.

CERAMIC BAPTISMAL FONTS OF TOLEDO PROVINCE

ALICE WILSON FRONTINGHAM. HISPANIC SOCIETY. NEW YORK. U.S.A.

A few years ago I traveled through the province of Toledo in search of baptismal fonts made by Mudéjar potters. My objective was to study examples similar to a font in the collection of The Hispanic Society of America in New York. From the scholarly work of the Conde de Cedillo, "Catálogo monumental de la provincia de Toledo", written before his death in 1934 but not published until 1959, I had learned that ceramic fonts still existed in the parish churches at Villamiel, Camarenilla, and Santa Cruz del Retamar. For many years I had been familiar with the font now in the Taller del Moro in the city of Toledo; indeed, I had seen it during one of my earliest journeys to Spain, when it was in the secularized Church of San Vicente, at that time a museum.

References of early date mention ceramic fonts in the parish church at Ugena and in the Church of San Nicolás de Bari at Guadalajara, both of which were destroyed during the Civil War. The present location of a baptismal font, once in the collections of the Marqués de Floresdávila and exhibited by him in 1892 at Madrid, is now in doubt. Because these Toledan fonts previously recorded are now lost, one may surmise that many more of them originally existed.

The Toledan fonts that remain are distinctively different in shape, decoration, and glazing from a much larger series of Andalusian fonts in parish churches of Sevilla and Málaga provinces and in the Canary Islands. These Andalusian fonts, hemispherical in shape, are decorated with a confusion of relief motifs in Gothic style applied to, or stamped on, the surfaces. There remains little trace of Moresque influence in the allover patterns, yet the technique of potting such large objects evolved from the work of Mudéjar potters who also built up clay brocales de pozo (wellheads) and tinajas (storage jars) in workshops of both Sevilla and Toledo. Unlike the Toledan fonts, those made at Sevilla were glazed on the exterior in green and on the interior with an opaque white. All of them stand on ceramic pedestals of columnas shape. From their style of decoration they may be dated as from the late fifteenth through the early sixteenth century.

The fonts of Toledo province have large bowls with thick polygonal sides tapering to

1

2

Fig.1. Baptismal font. Parish church at Villamiel (Toledo).- Fig.2. Detail of relief decoration.

conical bases. If they once had ceramic pedestals, these supports no longer exist. Built up with slabs of coarse, red-burning clay, the fonts were shaped and smoothed by hand, decorated by low-relief carving and by small, molded reliefs applied to the surface. After the clay became leather-hard, the principal designs were brought into relief by cutting away a shallow background, a type of decoration that may be likened to carved plaster, or yesería, a craft in which the Muslims of Spain were remarkably and uniquely skilled. Over the carved surfaces of the ceramic fonts a glaze containing tin oxide was poured on the fired clay. In the glaze-fire the tin-oxide compound turned opaque white, completely masking the reedish color of the terra cotta. Green and brownishblack glazes painted on the relief decorations served as accents of color against the white.

The font in the parish church at Villamiel (Fig. 1) stands 75 centimeters high, with a diameter of one meter. Repeated on each of its twelve sides is the relief pattern of a floriated cross glazed black against a web of white leaves (Fig. 2). This type of foliage, common in Moresque decoration, evolved through the centuries from the half-palmette designs seen on sculpture and ceramics that were found in the tenth-century palace-city of Medina az-Zahra. Around the brim of the Villamiel font runs a relief pattern in Hispano-Moresque style of interlaced bands colored green. Among the five baptismal fonts which here concern us, this example at Villamiel, with the elements of its decoration more Muslim than Christian, probably dates from the fourteenth century. According to parish records consulted by the Conde de Cedillo, the font was mended in 1761 and placed on the stone pedestal on which it now stands.

The octogonal font exhibited in the Taller del Moro at Toledo (Fig. 3) was made probably in the early fifteenth century. It stands about 71 centimeters high with a diameter of 86 centimeters. The richly ornamented sides show a variety of foliage patterns in Gothic style combined with heraldic shields, some of which display green floriated crosses, and others which are undecorated but colored green. On the green shields may be seen crosses drawn in faintly incised line. Presumably these outlines were intended as guides for the workman in cutting the design in relief, but for some reason, the relief decoration was never completed. Leaves of the acanthus, grapevine, and thistle, glazed in green on a white background, follow in alternating panels around the bowl of the font. Surrounding the brim is a row of angular Gothic letters cut in relief. This inscription can be read as incomplete phrases of the "Ave María". Bands of classical fretwork border the lower edges of the panels containing foliage. On the conical base, which is lightly glazed in white runs an inscription of large black letters, Gothic in style, but illegible. The bold foliage patterns show very well the sculptural technique used on Toledan fonts. The pattern remains flat on the surface except for incised lines that accentuate leaf forms or delineat the veining. The edges of the leaves are cut straight downward to the background or are slightly undercut.

This font originally belonged to the Church of San Salvador, Toledo. An ecclesiastical visitor to the church in 1829 recorded that the building had been reconstructed after a fire and that everything appeared to be in good order except the clay font, which he called "indecente". He ordered a baptismal font of stone to be made with a cover and a key. It is unknown how the ceramic font survived, and later, how it came under the protection of the Museo Arqueológico, to be put on display in the Museo de San Vicente. Although it is catalogued now as the property of the Church of Santo Tomé, it is in the care of the provincial Museo de Santa Cruz.

The font in the museum of The Hispanic Society of America (Fig. 4) stands 64 centimeters high, with a diameter of 86 centimeters. The octogonal sides are decorated alternately with a floriated cross and the sacred monogram I H S, colored green on a white background. These large design in low relief, as well as the secondary relief motifs of small hands, rosettes, and triple bosses, were formed in clay molds and luted to the surface of the font before it was fired. The chain patterns that squarely frame the crosses and enclose the monograms within heraldic shields were stamped into the clay surface with molds. Scattered indiscriminately over the exterior and interior of the font are faintly impressed human eyes and hands. The eye and the hand, or "khams", both of them Islamic symbols to ward off evil, are indications of Mudéjar craftsmanship in the mid-fifteenth century and so are the interlaced bands and fretwork that ornament the brim. On the exterior surface of the conical base, a floral spray of thistles is sketched in black line. This motif may be a pictograph intended to represent the potter's name.

According to a description by the scholar Gestoso, a font that once belonged to the Marqués de Floresdávila must have been a near duplicate of the Hispanic Society's font, although it bore inscriptions in Gothic lettering, according to the exhibition catalogue.

The font in the parish church of Camarenilla (Fig. 6), much to my surprise, proved to be almost identical in size, shape, and decoration to the example belonging to the Hispanic Society. Also, it is of the same mid-fifteenth century date. On the white octogonal sides one sees identical green crosses and the sacred monograms in Gothic letters, stamped patterns of Moresque chains and interlaced bands, and the same magic signs of the eye and the hand. On the base there appears a spray of thistles sketched in black, very much like the drawing on the Hispanic Society's font.

Until the late eighteenth century, the Camarenilla font belonged to the Mozarabic church of San Marcos, Toledo, which by that time had fallen into ruins. The font stood neglected until 1794, when the cardinal-bishop of Toledo Cathedral gave permission to move it to Camarenilla. There it was placed in a little chapel especially built for it. These historical notes were recorded by the Conde de Cedillo. But when I saw the font some thirty years later it stood, unused, in the chancel of the church behind the freestanding altar.

Taking careful note of the similarity of decorative motifs on this font (Fig. 5) with the designs on the Hispanic Society's example, we are inclined to believe that both pieces were made in the same potter's workshop at Toledo. Surely no more than one potter could have made molds that produced identical patterns. The floral motifs drawn on the bases of the two fonts, while not identical, seem to indicate a single workshop. The location of the potters' quarter in the parish of San Ginés at Toledo has been established from documents edited by Angel González Palencia in his "Mozárabes de Toledo en los siglos doce y trece".

Another font that has been moved from its original location is the example from the capilla de San Antonio in the parish church of the village of Santa Cruz del Retamar (Fig. 7). This font, standing 64 centimeters high with a diameter of 81 centimeters, is now situated in the Arzobispal at Toledo. Its shape is faintly octogonal at the rim, rounding gradually into a cylinder that ends in a shallow, conical base. The eight panels are framed by borders in low relief. Simple decorations placed alternately on the panels are a floriated cross with arms of equal lenght and a pair of keys, which might represent

3

Fig.3. Baptismal font from the Church of San Salvador, Toledo. Taller del Moro, Toledo.

4

6

Fig. 4. Baptismal font. The Hispanic Society of America, New York.- Fig. 5. Detail of decorative motifs of the fig. 6.

the keys of Saint Peter, although the key was also a symbol used in Muslim decoration. The contours of these designs are deeply cut into the surface. On one side, under a cross, two small birds are drawn in incised line.

Unlike the other fonts of this Toledan series, this one is covered with a yellow-brown glaze varying in color from melado (honey) to castaño (chestnut). Its general appearance, crude in comparison with what we have already seen, shows a debased form of decoration and less skillful workmanship. The degeneration of designs indicates a later period of manufacture, probably the last part of the fifteenth century. Since the town of Santa Cruz del Retamar was founded between the years 1485 and 1490, it seems logical to deduce that the baptismal font was installed in the church during this period.

The question arises as to why the manufacture of ceramic fonts at Toledo ceased late in the fifteenth century. The answer is probably that fonts of common clay were prohibited by episcopal authority. In fact, as Gestoso relates, the synod of Málaga in 1671 ordered that baptismal fonts be made of stone, not clay, and all remaining ceramic fonts be destroyed. That all parish churches did not, or could not afford to obey such diocesan orders we have noted in reference to the font, now in the Taller del Moro, which had remained in its original location until 1829.

In conclusion, let me say that study of Toledan baptismal fonts has led me to deduce the period of their manufacture as extending from the fourteenth century to the end of the fifteenth. They are all of polygonal shape and about the same size, although the decorations vary from a strongly Moresque to an almost entirely Gothic style. We may theorize also that at least three of the fonts were made at a single workshop -- the Hispanic Society, the Floresdávila, and the Camarenilla examples. Finally, it seems probable that many more of these objects, now missing, once existed in churches through out the province of Toledo.

ACKNOWLEDGMENTS

Grateful acknowledgment is made by the author for the cooperation of Señorita Matilde Revuelta Tubino, Director of the Museo de Santa Cruz, Toledo, in permitting the photography of baptismal fonts in Toledo province. My thanks are extended also to the Reverend José Gómez-Menor for making available the ceramic font in the Arzobispado.

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Foto Rodríguez, Toledo, Figs. 1-2, 5-7; Foto Mas, Barcelona, Fig. 3; The Hispanic Society of America, New York, Fig. 4.

REFERENCES

Amador de los Ríos, José. "Toledo pintoresca". Madrid, 1845. p. 171.

Amador de los Ríos y Villalta, Rodrigo. "Cerámica mudéjar toledana". In his "Toledo". Madrid, 1905. p. 442-445. ('Monumentos arquitectónicos de España').

Cedillo, Jerónimo López de Ayala, conde de. "Catálogo monumental de la provincia de Toledo". Toledo, 1959.
" " " " . "Toledo; guía artístico-práctica". Toledo, 1890. p. 686-689.

Cruzada Villaamil, G. "Pila bautismal de barro cocido esmaltado en Toledo". In 'El Arte en España, revista mensual del arte y de su historia'. Madrid, 1869. v.8, p. (5)-10.

Gestoso y Pérez, José. "Historia de los barros vidriados sevillanos". Sevilla, 1904. p.143.

González Simancas, Manuel. "Toledo, sus monumentos y el arte ornamental". (Madrid, 1929), p.235-236.

Madrid. Exposición histórico-europea, 1892 a 1893. "Catálogo general". Madrid, 1893. Sala XXIV. no.109.

Moraleda y Esteban, Juan de. "La cerámica morisca en Toledo". In 'Boletin de la Sociedad Española de Excursiones'. September 1928. año 36, p. (199) - 209.
" " " . "Pila bautismal de Ugena". In 'Toledo', revista. December 30, 1919. año. 5, p. (185) - 187.

Toledo. Exposición diocesana de arte antiguo. "Catálogo". Toledo, 1968. p. 20-21.

Toledo. Taller del moro. ("Guía"). Toledo, 1963. cat. no. 196.

6

7

Fig.6. Baptismal font. Parish church at Camarenilla (Toledo).- Fig.7. Baptismal font from the Parish Church of Santa Cruz del Retamar. Arzobispado, Toledo.

PLAQUETA DECORATIVA CALIFAL PROCEDENTE DE MEDINA AL-ZAḤRĀ'

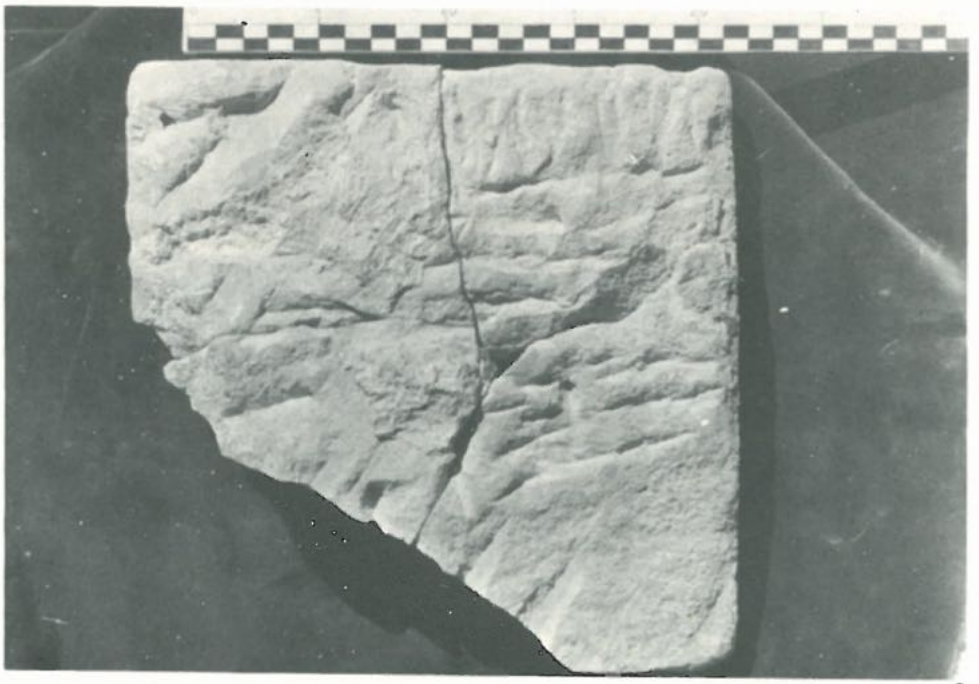
FELIX HERNANDEZ Y ANA Mª VICENT. MUSEO ARQUEOLOGICO. CORDOBA. ESPAÑA

Entre lo recuperado recientemente en ese excepcional yacimiento arqueológico que constituyen las lomas y explanadas en que tuvo asiento Medina al-Zaḥrā', la malhadada fundación de ʿAbd al-Raḥmān III, cuenta una bella y por desdicha no completa pieza, aunque, sí, en tan buen estado en lo subsistente de la misma, que se la tendría por acabada de salir de taller, rescatada entre escombros y cenizas en uno de los tramos, de un gran porticado, adosado exteriormente en temprana obra adicional, al originario cierre de Naciente del Alcázar, pórtico al que, andando el tiempo, le tocó también verse afectado por alteración, que constituyó substancialísimamente obra de reforma.

Aunque la pieza de que hablamos tal vez contribuya a explicar en algo el destino del lugar en que ha sido encontrada, no parece, que pueda ser mucho lo que la misma aclare en lo concerniente a disposición del citado lugar. Así, el mayor interés de dicha pieza, descontado el que le proporciona su propia belleza, radica en que ella constituye el más viejo testimonio de que hasta el presente se dispone, de dos muy interesantes temas zoomórficos, de nuestro arte islámico. Ello, al concederle importancia excepcional al tal hallazgo por cuanto nos ilustra, en relación con otros calificados ejemplares, tanto del mencionado arte, como de nuestro arte cristiano, y, aún, del cristiano de otras latitudes, influído por el nuestro, hace a la pieza en cuestión muy merecedora de ser dada a conocer con independencia de los demás logros obtenidos en el yacimiento de que hablamos (Figs. 1 - 5).

Comprende la pieza referida, como las tres cuartas partes de una losilla cuadrada de 23'5 cms. de lado, por 4 de grosor, de la misma clase de piedra empleada en los chapados de la mencionada residencia de corte. Y, con faltarle a esa pieza, todo un esquinazo, lo simétrico del decorado de la misma, la hace estimable como ejemplar completo. Rebordea, al que es campo del indicado decorado, una faja entorchada, de 9 milímetros de ancho, delimitada, por su parte interna, por un sutilísimo baquetón. Y ya, en lo así rebordeado, componen la decoración, un arco central, de 60 mms. de diámetro por 2 de grueso, de enmarque de una superficie central completamente lisa y en el que cuatro parejas de animales estriban sus patas, parejas que, deducido lo correspondiente al

1



2

Fig.1. Plaqueta de Medina al-Zaḥrā'. Anverso.- Fig.2. Idem. Reverso.

Fig. 3. Plaqueta de Medina al-Zahrā'. Detalle.

disco central, ocupan prácticamente cada una, todo uno de los cuadrantes angulares de la losilla. De esas parejas, dos se hallan formadas por pavones y dos por ciervos, iguales entre sí y simétricamente enfrentados, los de cada una de ellas, bien que separados, uno de otro, por un elemento floral, también de disposición simétrica, constituído en eje de cada una de las mismas y que en cada caso, coincide, con una de las diagonales de la losilla, Y como cada dos, de esas parejas, regentadas por una misma diagonal de la losilla, son idénticas entre sí, al apear, ambas en un mismo disco, resultan, ser, de posición mutuamente invertida.

De las dos parejas constituídas por pavones, se conservan, una, íntegra, más los pies de la otra, de la que lo restante corresponde a lo, hasta ahora, no recuperado de la losilla. En la subsistente, de las parejas de pavones, como indudablemente sucedería en la desaparecida en parte, entrelazan aquéllos sus cuellos hacia lo alto, retrepadas algo las cabezas a contar del entrelazado de los cuellos. Y, tanto en unas como en otras, de las parejas conservadas íntegramente, media entre las testas de los animales, un elemento floral de organización simétrica, en relación con el eje de la propia pareja, elemento que, por una parte, se extiende hasta la faja de reborde de la losilla, en tanto por la opuesta, lo verifica, en la de pavones conservada, hasta el cruce de cuellos de ambas aves, que, por su parte, avanzan sus picos hasta el propio motivo floral. Pero, en las parejas de ciervos, el motivo intermedio se prolonga, en forma de arbolillo, hasta el disco central.

Los pavones extienden crestas y cola, hasta la faja de reborde. Pero los ciervos, por la disposición a que fuerza lo desarrollado de las defensas de los mismos, llegan con éstas hasta la citada faja, dejando por encima de sus respectivas grupas, sendos espacios libres, ocupados, con certeza, dos de éstos, por sendas inscripciones paralelas a la faja de reborde, en tanto el tercero y quizá, también, el cuarto de tales espacios se halla ocupado por un motivo floral constituído por dos hojas unidas entre sí, por su parte inferior. Y, tanto por esta última circunstancia, como por pedirlo así la lectura de las inscripciones, la condición de cabecera del conjunto parece atribuíble a la pareja de pavones conservada, así como postura diagonal a la losilla, verosímilmente, formando elemento resaltado, sea de un panel, sea de una enjuta de arco. En su detalle, el plumaje de alas y colas de los pavones se acomoda, a lo de hábito, para tal clase de órganos, en nuestro arte islámico del momento, desprendiéndose de la que pudiéramos denominar cara posterior del ala de cada pavón, una pluma que va, a pasar por encima de la cola del mismo, con la que entrecruza, con perfecta observancia de la que es ley primordial del entrelazo.

Por su parte las parejas de ciervos acomodadas, ya, a modelo que, a su manera y muy degeneradamente, repetirá la conocida pila, que, según lectura de Nikel, fue llevada por Badis b. Habus a Granada e instalada con posterioridad por Muḥammad V en la Alhambra, proporcionan representación que sobre más depurada estéticamente, resulta menos convencional, en relación con el natural, que la figurada en la indicada pila. Y aún esos ciervos de al-Zaḥrā', son los mismos que en la arqueta del Kensington Museum, más abajo citada, campean en los extremos de uno de los costados largos de la cubierta. La composición a que se llega, en la pieza de al-Zaḥrā', a base del elemento floral, de las defensas y del perfil delantero de los venados, resultan de organización sumamente elegante, lo que no ocurre en la mencionada pila, con hallarse garantizada, ésta, como obra cordobesa, por el detalle del elemento floral interpuesto

axialmente entre los ciervos. Y se ha llegado, además en esa pieza de al-Zahrā' a un muy afortunado contraste de intensos oscuros, con otros no tan acentuados y aún con otros que resultan casi imperceptibles, merced, todo ello, a la profundidad con que fue llevado a cabo el fondeado en cada caso.

La talla de este ejemplar en las zonas de intenso oscuro, es la de rebajado ortogonal bastante profundo, pudiéramos decir, que casi atroquelada, con relieve de la cara superior sobre los fondos, como de cuatro mms., en cuantas constituyen espacios huecos, bien que con los aristados delanteros, correspondientes a los animales, redondeados. En la parte floral, cuentan fundamentalmente planos y biseles, mientras lo verifican muy escasamente los modelados. Y, por su parte, los fondos han estado, todos, recubiertos por bermellón de subida entonación, hoy muy venida a menos.

De las inscripciones, una dice obra de Rasiq, o Rasif; pero la otra resulta de lectura algo difícil, debido a que lo mucho padecido de lo conservado de la pieza se concentra precisamente en algunas de las letras de aquéllas.

La especial modalidad de la representación, así animal como floral de esta losilla, y con aquélla el material componente de la misma y, aún, la viveza del bermellón de los fondos del decorado, testimonio, esa viveza, de nuestra opulencia en cinabrio, proporciona certidumbre de que nos hallamos ante un ejemplar elaborado precisamente en Córdoba. Pero dentro de ello, se plantea la cuestión de la forma en que los temas en él representados llegaron al arte de esta localidad. Por nuestra parte, creemos que en el caso presente más que en ningún otro, ha de pensarse, en telas o marfiles, como vehículo de semejante influjo y, dentro de ello, aún teniendo conocimiento de la presencia del tema de los pavones entrelazados por los cuellos, en toda su pureza, en una tela no ha mucho descubierta en el Monasterio de Oña, - en donde quizá se encuentre desde la primera mitad del siglo XI - creemos que, preferentemente ha de pensarse en los marfiles tan propicios, por la material corporeidad en general, de las representaciones efigiadas en aquéllos, a impresionar a los dedicados de modo muy concreto a labor de carácter plástico. Y nos afirma en tal creencia, el ver reiterado por réplica irreprochable de él, el que juzgamos tema principal de la losilla, en marfiles de filiación hispana, alguno de ellos, de la propia Córdoba, y uno, incluso, de fecha bastante inmediata a la atribuíble a dicho ejemplar de Al-Zahrā', del que creemos que hubo de ser ejecutado con anterioridad a la organización del que viene siendo denominado Salón Rico, de la indicada residencia. Porque, con no figurar en la decoración floral de ese ejemplar, vestigio de innovaciones prodigadas en el citado Salón, en cambio, cuanto en dicha pieza ofrece carácter floral, hermana bien con lo de ese carácter mismo, de al-Zahrā', anterior al indicado momento, bien que posterior al de erección de la Mezquita de la expresada fundación.

Aparte de la registrada en la pieza de que hablamos ascienden a cuatro, que sepamos, las réplicas correctas conocidas hasta el día, del que estimamos principal tema de la misma. Parece ser la más antigua de ellas la registrada en una arqueta de evidente producción cordobesa, adquirida en León en 1866 por el Kensington Museum. Hasta tres veces repite, dicha arqueta, el tema referido: dos, en las enjutas superiores, entre los grandes aros que, enlazados con otros de menor diámetro, se reparten el frente delantero de la misma; y una, en el campo, de otro de esos grandes aros, en la cubierta del expresado frente. Por lo bien definido y lo aislado de los motivos, como por lo ponderado

Fig. 4. Plaqueta de Medina al-Zahrā'. Detalle.

Fig.5. Plaqueta de Medina al-Zahrā'. Detalle.

del reparto entre espacios vacíos y macizos y por incluir fórmulas incorporadas al arte cordobés en los años últimos de ʿAbd al-Raḥmān III, si, por una parte, la citada arqueta se acusa como no posterior a al-Ḥakam II, por otra, se revela como en absoluto ajena, al taller de Jalaf (reproduc. en M. Gómez-Moreno: "Los marfiles cordobeses", en 'Arch. Esp. de Arte y Arqueología', Nº 2, fig. 29; y J. Fernández en "Marfiles Arabes de Occidente", t. I, lám. XII).

Sigue a este ejemplar, otro de fecha definida, constituído por la arqueta, en la actualidad en el Museo Arqueológico de Burgos, procedente del Monasterio de Santo Domingo de Silos, obra, de los Beni Zeyan de Cuenca fechada en 1046 (reproduc. en J. Ferrándiz, en obra cit., t.II, p.88, lám. XLVIII-LII).

Parece constituir también obra del siglo XI, a juicio de D. M. Gómez-Moreno, otra réplica, sin fecha, del tema en cuestión, figurada en uno de los frentes de la intrigante pila de Játiva, en la que entre las cabezas de los pavones -de muy elegante traza- no se registra el accesorio floral que, en tal lugar de la losilla de al-Zahrā'.

Y cierra el grupo de las estimables como réplicas correctas del motivo referido, un capitel de la Iglesia del Castillo de la Mota de Montoro (Córdoba) organizado, éste, en un cabezo en torno al que se apiña la mencionada población y gira el Guadalquivir, proporcionando a la misma situación militar aventajada al par que bellísimo aspecto. Reconquistado ya totalmente el valle del Guadalquivir, fue edificada en la plaza de armas del mencionado Castillo una Iglesia de planta rectangular, repartida en tres naves que, por su disposición, recuerda las iglesias mozárabes de Toledo. Y, coronando el fuste, de testero de uno de los pilares de las arquerías de la iglesia susodicha, perdura, en el preciso sitio para el que preparado un capitel, obra mudéjar del siglo XIV, que con otros romanos, visigodos y mudéjares, decoran aquí este tan interesante monumento. Con ofrecerse los pavones, en la expresada réplica, entrelazados por sus cuellos, en forma muy similar a la registrada en la arqueta de Kensington, probablemente resulta ser aquélla la de más reciente momento de que, del tal tema, se dispone.

Pero aparte de estas réplicas correctas del tema de que hablamos, consideramos de interés verificar aquí mención de un cierto número de piezas con variantes de aquél. Se reparten esas réplicas incorrectas, en dos grupos. En uno de ellos, substituyen a los pavones, otras especies animales que efectúan el entrelazado de los cuellos en la propia forma en que se produce en las réplicas correctas. En el otro grupo, no son, en cambio, los pavones, los substituídos, sino la disposición de las cabezas de ellos, sea para girarlas hacia adelante, en lugar de enfrentarlas mutuamente, sea para verificar el entrelazado de los cuellos, vueltos, éstos, hacia lo bajo y asomando, las cabezas por debajo de aquél, para picotearse o no, uno a otro, los pies.

Componen el primer grupo, de variantes, las piezas a seguido reseñadas.

a) Un bote de marfil, de la colección de la Condesa de Behague, al parecer cordobés y de tiempo de al-Hakam II, en el que los pavones aparecen substituídos por gacelas que, enfrentadas, campean en dos aros que en la zona inferior del bote, flanquean, a una y a otra mano, el listel de asiento del cerrojo, bote, el que decimos, que mantiene el astil floral interpuesto entre los ciervos de cada pareja, en la losilla, de al-Zahrā' (reproduc. en J. Ferrándiz obra cit. t. V).

b) Un capitel adosado, del claustro de la Catedral de Lérida en el que las aves se sustituyeron por girafas que una vez entrecruzados los cuellos giran opuestamente sus respectivas cabezas, que pasan a constituir volutas de ángulo del capitel, en el que un jinete, cabalgando a la par en ambas girafas, coopera a la unificación del tema. De lo tardío, tanto de este capitel como de otro más abajo mencionado, dice bastante, el que el referido claustro, comenzado a construir en el siglo XIII, continúa todavía en obra a fines del tercio inicial del siglo XIV.

c) Un capitel adosado, del Monumento de Santa Catalina en Galatina, casi en la extremidad meridional de la Apulia (Italia), en el que las aves aparecen reemplazadas por dragones que, como las girafas del Claustro de la Catedral ilerdense, giran opuestamente, una a otra, sus respectivas cabezas, (reproduc. en Conrado Ricci. "Romanische Baukunst in Italien", lám. 208, en lo bajo).

Por su parte, el segundo de los mencionados lotes de variantes se halla integrado por las piezas a continuación consignadas.

d) Un capitel adosado, de la cripta de la parroquial de Sos, en cuyo frente dos pavones entrelazan, sus cuellos, vueltos, éstos, hacia la parte inferior, por debajo de las cuales asoman giradas en opuestos sentidos sus cabezas, con las que mutuamente se muerden los pies (reproduc. en M. Gómez-Moreno: "El arte románico español", lám. CXC-4).

e) Un capitel adosado, de la portada del monasterio de Leire, en cada una de las esquinas del cual sendas parejas de aves entrelazan hacia lo bajo sus cuellos, también en este caso giradas en opuestos sentidos las cabezas, con las que como en Sos, se muerden mutuamente sus patas (reproduc. en M. Gómez-Moreno: "El arte románico", lám. cit, fig. 3).

f) Un cimacio de capitel, del claustro de San Pedro de Moissac, en cuya nacela se suceden idénticamente dispuestas parejas de aves tornados hacia lo alto los buches y estribados los pies, contra una a manera de tabica, de separación vertical de cada dos parejas consecutivas, parejas en las que ambas aves componentes, luego de entrelazar sus cuellos reposan sus cabezas mutuamente enfrentadas, en el borde inferior de la nacela (reproduc. en Kingsley Porter: "Sculpture in the Pilgrimage roads" vol. IV. lám. 274).

g) Un capitel adosado del claustro de la Catedral de Lérida, en que las cabezas de los pavones se substituyen por cabezas humanas dotadas de corona y colocadas frontalmente entre las que se interpone axialmente un motivo floral (reproduc. en J. Puig y Cadafalch y otros, en "L'Arquitectura románica a Catalunya", t. III, vol. I, fig. 697).

h) Un capitel exento del claustro de San Cugat del Vallés con sus cuatro esquinazos formados por sendas parejas de aves, que luego de entrelazar, sus cuellos hacia abajo, giran sus respectivas cabezas en opuesto sentido.

LA SURVIVANCE DES ILLUSTRATIONS MEDICAUX ISLAMIQUES EN OCCIDENT: LES MINIATURES DU CODEX LATIN D'ABUL QASIM DANS LA BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE A BUDAPEST

ZOLTAN KADAR. DEBRECEN. HONGRIE

Le manuscrit de la traduction latine du livre "at tasrif" d'Abūl Qāsim (Abulcasis)-médecin arabe né à Cordoba- conservé dans la Bibliothèque Nationale a Budapest contient quelques miniatures intéressantes. Les illustrations du codex à Budapest se divisent en deux groupes: a) répresentations d'operations chirurgicals; b) figurations des instruments nécessaires a l'opération.

Les premières montrent vraisemblablement les influences des illustrations des manuscrits médicaux byzantines; les deuxièmes sont les dérivations des illustrations des manuscrits arabes.

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL CASTILLO DE TRUJILLO

JAIME LAFUENTE Y JUAN ZOZAYA

En el contexto nunca científicamente estudiado de las fortificaciones medievales españolas, destaca por su importancia el conjunto de edificaciones castrenses de época emiral y omeya. Como es de conocimiento general, la fortaleza más antigua fechada de esta época es el denominado Conventual de Mérida, sobre el cual en su día pensamos realizar un amplio estudio que complemente lo dicho por D. Félix Hernández[1].

En relación íntima con este monumento singular se encuentra sin duda el castillo de Trujillo (prov. de Cáceres, hoja 705 del mapa del Inst. Geográfico y Catastral) y al cual han hecho referencia diversas publicaciones[2] las cuales han propuesto diversas fechas para este monumento. La intención de los autores de esta comunicación es la de informar a los asistentes de los trabajos que realizan analizando el castillo como parte de un estudio sistemático emprendido por iniciativa particular con el fin de comentar al máximo las fortificaciones de época emiral y omeya españolas. Por esta razón aquí no presentaremos más que algunos datos, los que el momento actual tenemos bastante elaborados pero conscientes de que aún hace falta un desarrollo mayor en extensión y profundidad.

PLANTA

La planta del castillo (Fig.1) se nos presenta como dos grandes figuras geométricas adyacentes. Una es un cuadrángulo levemente irregular de aproximadamente 52 ms. 56,80 E. x 56 N. x 56,20 W., y la otra un hexágono de aproximadamente: 92 x 90,40, y cuyos muros miden aproximadamente: 2,45 m. de grosor en fachada W. y 2,40 a 2,90 en restantes.

En el primer recinto hemos de hacer notar la distribución aparentemente simétrica y regular de sus 8 torres. La puerta principal se encuentra a mediodía, defendida entre dos torres albarranas, una flanqueando la puerta principal, la otra defendiendo de flanco la puerta W. del albacar, puerta reformada en el S. XVI y hoy poco usada. En el rincón N.E. se encuentran dos aljibes, sobreelevados respecto al suelo actual.

Por el lado de levante la expansión del castillo o albacar, se prolonga en forma de planta de hexágono irregular edificación de la misma época, quizá una veintena de años posterior a lo fundamental del castillo. Su suministro de agua procede de un pozo ahí situado.

Al lado N. presenta unos lienzos reconstruídos en el medievo así como una "poterna" en ese mismo parámetro, a cuyo final, en la esquina N.E., hay un torreón de planta redonda del cual sale una prolongación que une a este recinto con una "albarrana esquinera", posiblemente obra de época almohade.

El recinto del albacar cierra por el lado W. con un conjunto de cubos de muralla los cuales protegen una puerta flanqueada por dos torres y la cual hoy en día acaba de ser abierta.

Actualmente todo este recinto está rodeado, en parte, de una barbacana interesante, ya de época cristiana, pero que nos afecta ahora.

Los elementos aislados que de este conjunto vamos a presentar a Vds. en esta ocasión son los siguientes:

PUERTAS

Hacemos referencia ahora a las tres puertas fundamentales. La principal en el lado de poniente, va flanqueada de torreones (ver Fig.2) midiendo el espacio entre los mismos 5,70 ms. y desde el lienzo exterior de la muralla hasta el exterior de las torres 3,90 ms. Tiene, la puerta en sí, 1,90 ms. de vano y 2,80 de profundidad, con 2,60 de largo y 1,70 de ancho de recámara.

El ingreso es sencillo, similar a los de Mérida o de Baños de la Encina[3]. En el año 1952 el arquitecto restaurador D. José González Valcárcel, hizo un suplemento hacia el N. con el fin de levantar un cuerpo de edificación para poner el camarín de la Virgen. Por tanto el lado N. de la puerta que actualmente se ve es falso[4] y reciente, debiendo aceptarse sólo como auténtico el existente en el exterior, descubierto al retirar el antiguo camarín de la Virgen que se encontraba entre los dos cubos y detrás de la barbacana cristiana, destruída también al abrirse de nuevo la puerta[5]. Con respecto a ésta debemos hacer notar que en lo referente a su disposición los paralelos orientales son claros, como ocurre en Qasr Haraneh, Qasr al - Tuba, Hirbat Al Mafyar y Qasr al-Hayr Al-Garbi[6], paralelos que no se reducen a la puerta, sino que atañen también al esquema de la planta de este primer recinto y otros aspectos.

La puerta principal del albacar (Fig.3) se encontraba hasta hace poco cegada. Tiene de ancho entre las dos torres 3,75 m. y de luz 3,40 m. El radio del arco es de 1,70 m. El tipo parece arcaizante, ya que la entrada es clarísimamente más simple aún que la del recinto principal similar en planta a las de Agreda[7] y del castillo, aún inédito, de primera época, de Osma. Es de notar que las impostas han sido rozadas, haciendo el efecto de un arco de medio punto. En la actualidad se encuentra abierta esta puerta, pero el alzado que presentamos la muestra cegada con la sección de una tronera de las Guerras con Portugal, lo cual fecha "ante quem" el momento en que se tapió.

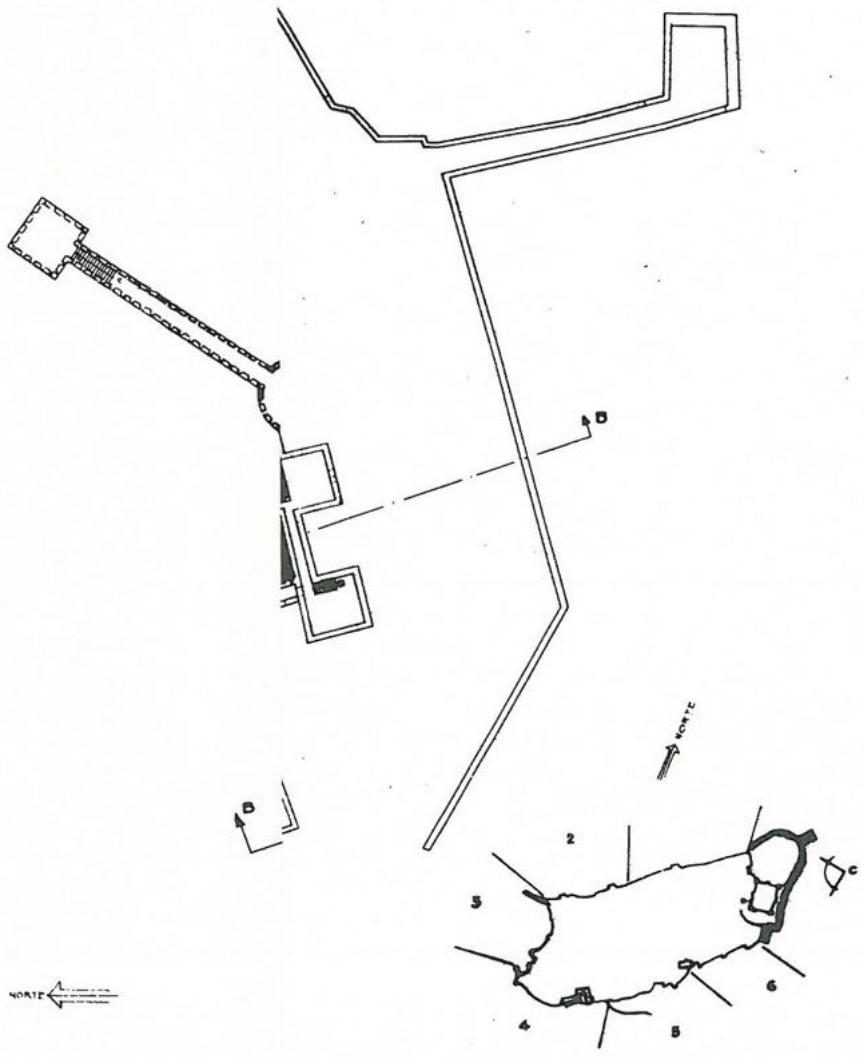
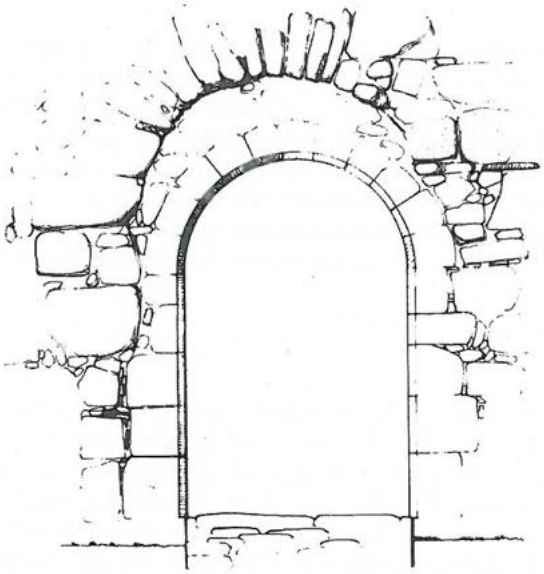
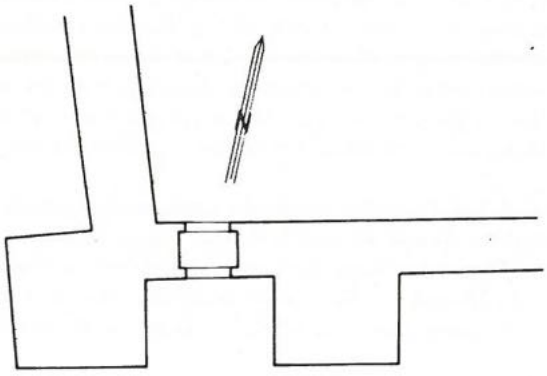


Fig.1. Plano taqui



PUERTA SUR DEL ALBACAR . CASTILLO DE TRUJILLO

0 0,5 1 2m.



CASTILLO DE TRUJILLO. PUERTA SUR .

0 2 4 6 m

Fig.5. Puerta S. del albacar. Alzado.- Fig.6. Planta de la puerta S. del castillo. Restitución al original, sin presentar albarranas.

respecto, y a efectos de estudiar la relación entre albarranas y cubos hemos hecho unos alzados a 1,10 de las zonas que nos interesaban. Se puede apreciar en las mismas cómo hay una zona de derrumbe que coincide en uno y otro lado del vano. Si estudiamos un paralelo muy apto anteriormente citado, como es el Conventual de Mérida podemos ver cómo las albarranas de dicha fortificación están unidas al lienzo por un arco perfectamente enjarjado a ambos lados. En Trujillo el proceso original de relación debió ser similar. Si observamos las irregularidades de aparejo a lado y lado, en los despliegues que presentamos podrá verse que corresponde a la zona donde debió ir enjarjado a lado y lado un arco que permitiera unir los dos puntos. Creemos, debido al efecto señalado, que cronológicamente los cubos y las albarranas son sincrónicos, pudiendo mediar una escasa diferencia de unos cuantos años entre la construcción de uno y otra.

EL APAREJO

El aparejo (Figs. 10 y 11) es de grandes sillares, posiblemente romanos, reutilizados, fundamentalmente para establecer la cimentación a cota militar, fenómeno típico (p.e. en Gormaz), dispuestos en hiladas calzadas de trozos de ladrillo y de lajas fragmentadas de pizarra.

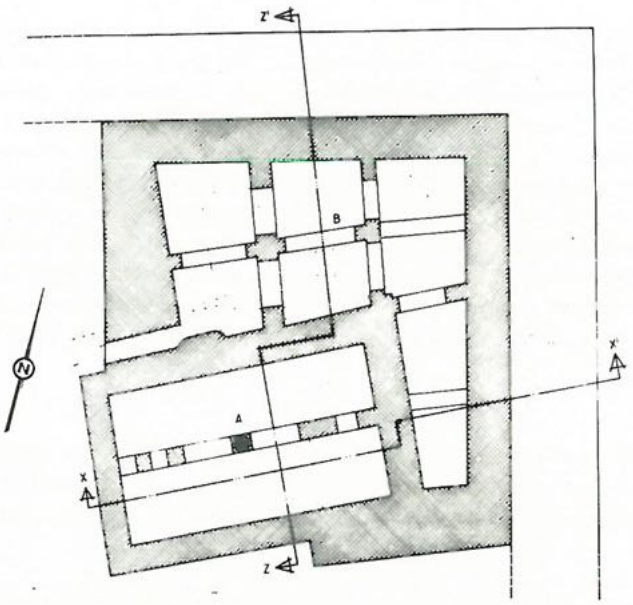
La altura de los cajones de obra es de aproximadamente 50 cm., con leves oscilaciones, medida que es en principio básica para modular las dimensiones básicas del castillo y del albacar. Paralelos de este tipo de aparejo tenemos los de Mérida, Gormaz y Agreda en España, y el de Qasr Harani en Palestina[9].

FUENTES PARA FECHAR ESTE MONUMENTO

Realmente las fuentes árabes existentes sobre Trujillo son pocas y parcas. Sabemos que en el 881 hay una incursión de Alfonso III contra los Nafza, que ocupaban la zona[10], que en el 317 H./929-30 de C. se nombra gobernador militar de Trujillo a Ahmad Ibno Sakan[11]. Ibn Jaldun la cita[12] al igual que Al Idrissi[13] y al Himyari[14] y entre las crónicas cristianas que lo citan está la Primera Crónica General de Alfonso el Sabio[15] y los Anales Toledanos II, que citan su Reconquista en 1234[16]. Estos datos históricos creemos que avalan una fecha anterior a la propuesta en alguna ocasión para fechar el castillo en el s. XI, merced al uso de una lápida sepulcral[17] en tanto y cuanto, es un dato histórico más a tener en cuenta.

CONCLUSIONES

Las referencias históricas sobre Trujillo unidas al esquema netamente oriental de su planta (típico de los castillos omeyas), a un aparejo similar al oriental y al del Conventual emeritense - la fortificación islámica más antigua fechada en España (835 d. C.)-, a una modulación de codos de aproximadamente 50 cm. de largo (medida impuesta en parte por la reutilización de materiales que caracteriza los primeros momentos del Islam español)[18]; todo ello, aunado con el esquema elemental de las puertas de acceso (de proporciones de primera época), permiten fechar este castillo, más tardar, a finales del siglo IX o, admitiendo que sea posterior al modelo emeritense. Ello parece justificarse por las proporciones del aljibe A. En cuanto a las torres albarranas hemos de aceptar su contemporaneidad con el resto de las obras, ya que estuvieron unidos con los cubos del castillo mediante arcos de los cuales queda hoy huella del lugar



CASTILLO DE TRUJILLO. PLANTA DE LOS ALJIBES

0 1 2 3 4 5m.

CASTILLO DE TRUJILLO. SECCIONES DE LOS ALJIBES

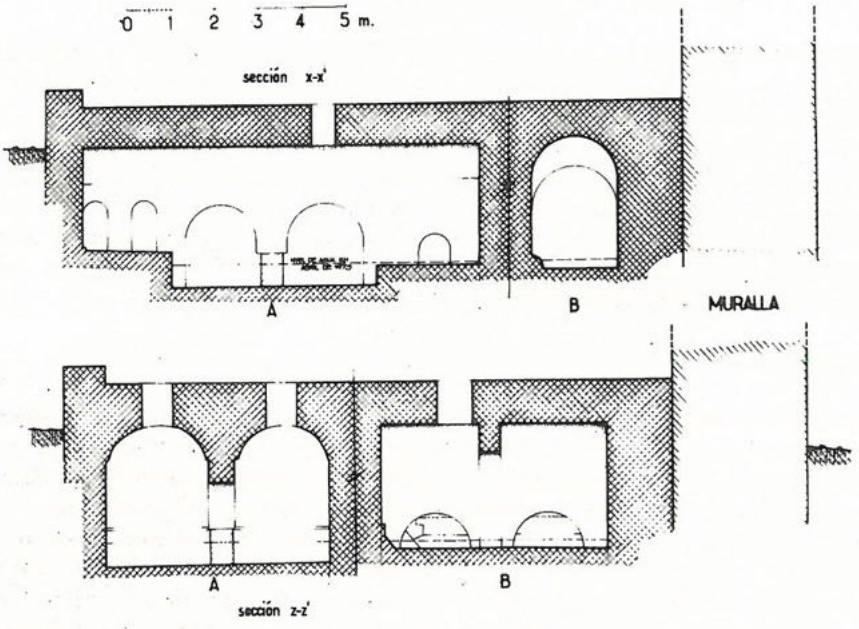


Fig.7. Sección de los aljibes "A" y "B".- Fig.8. Planta de los aljibes "A" y "B".

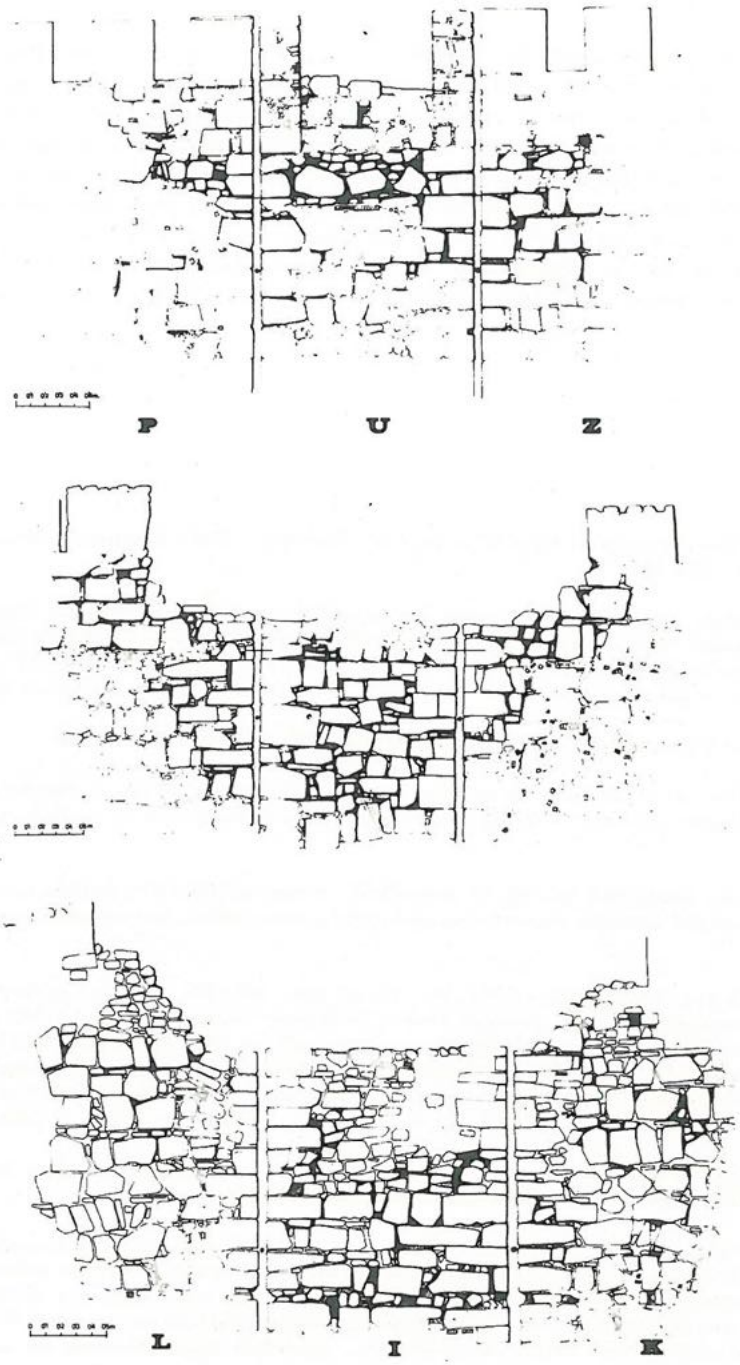


Fig.9. Detalle de alzado y despliegue P.U.Z. de cresta de cubo de muralla enlazado con albarrana S.- Fig.10. Detalle de alzado y despliegue confrontante P.U.Z. de albarrana S., lado O.- Fig.11. Detalle del alzado de cresta de albarrana N. lado O. del castillo de Trujillo L.I.K. Obsérvese el relleno.

de sus enjarjes que se corresponden a lado y lado, y que tienen paralelos casi exactos en Mérida, no sólo en obra sino también en similitud de dimensiones y aparejo, típico de este momento. Ello plantea el problema, para nosotros resuelto aquí, de la fecha más antigua para las torres albarranas. En este sentido hemos de decir que no aceptamos la fecha tardía acordada para las de Mérida [19], planteándose ciertamente el problema de los nexos entre estas tan primitivas y las del s. XII citadas por Torres Balbás [20]. Pero el hecho real, es que hay que aceptar desde un punto de vista constructivo la contemporaneidad de estas albarranas con las edificaciones que les son próximas [21], lo cual las fecha en el mismo período, es decir, en el s. IX (2ª mitad) o en el primer tercio del X. [22].

NOTAS

1. F. Hernández: "The Alcazaba of Mérida" en K.A.C. Creswell. 'Early Muslim Architecture', T. 1, 2. Oxford, 1940, pp. 197-205.

2. J.R. Mélida: 'Catal. Monumental de España, Prov. de Cáceres', vol. 1. Madrid 1924, pp. 246 y ss. B. Pavón Maldonado: "Arqueología musulmana en Cáceres" en 'Al-Andalus' XXXII (1967) pp. 195-204 y Gervasio Nieto y Velo: "Castillos de Extremadura" Madrid, 1968 pp. 583 a 597, siendo ésta, a nuestro parecer, la obra que más datos fidedignos, y más aproximados, da sobre este monumento.

3. F. Chueca Goitia: "Historia de la arquitectura en España". Madrid 1965 p. 106

4. La falta de fidelidad al monumento es notable en esta restauración. Todo el cuerpo es falso. Hemos tratado de documentar esta restauración y adición con el arquitecto que la realizó, pero el resultado ha sido negativo.

5. Los trujillanos aún recuerdan cuando se descubrió la puerta "nueva" y cuando se hizo la pareja en piedra del interior del castillo. Personalmente hemos interrogado a peones que intervinieron en esta construcción.

6. Alois Musil: "Quseyr 'Amra" Viena 1907, pp. 99-100 y ss. RR. PP. Janssen et Sauvignac: "Mission Archéologique en Arabie III, les chateaux árabes de Quseyr 'Amra et Tuba" (1929 pp. 116 y ss. H. Stern: "Notes sur l'architecture des chateaux omeyyades" en 'Ars Islamica' XI-XII (1946-7) pp. 73 y ss. K.A.C. Creswell, 'Early Muslim Architecture', Oxford, 1969 vol. I, II, Oleg Grabar: "Preliminary report on the third season of excavations at Qasr al-Hayr Sharqui" en 'Anales archaeologiques arabes Syriennes' XX (1970) pp. 45-58. R. W. Hamilton: "Khirbat al Mafjar". Oxford 1959.

7. J. A. Gaya Nuño: "La muela de Agreda. Resto de la Almedina fortificada y de la Aljama hebrea" en 'Boletín de la Academia de la Historia' CVI (1935) pp. 277-278.

8. Nuestra bibliografía en Nota 2. En principio existe una confusión sobre la situación de los aljibes, engendrada al parecer por una mala información de Mélida y una más confusa información suministrada a él. La entrada al aljibe B es desde el patio. La del A es levantando una rejilla de las claraboyas. En las plantas que publicamos, levantadas a 1,20 es posible un error del 10% debido a la irregularidad de los muros. Solo Velo y Nieto op. cit. describió acertadamente su situación sin duda alguna.

9. Para Gormaz ver J. A. Gaya Nuño: "Gormaz, Castilo Califal" en 'Al-Andalus' III (1922) pp. 442 y ss. Para los demás lugares ver bibliografía anteriormente citada.

10. Chron. Albeldense Nº 64 en Esp. Sag. T. XIII , Madrid, 1816 p. 456.

11. E. Levi - Provençal y E. García Gómez: "Una crónica anónima de Abd al-Rahmán III al-Nasir "Madrid-Granada, 1950 p. 158.

12. Ahmad Al-Maqqari - "Nafhy attib" ed. P. de Gayangos app. D. Extracto de la Historia de los Bereberes de Ibn Jaldun según el Mss. del British Museum. Nº 9575, T. II. Londres 1848 p. XLIX.

13. A. S. al Idrissi: "Description de l'Espagne et l'Afrique du Nord". Ed. Dozy & de Goeje. Beyden 1968, pp. 186-187 del texto árabe y 227 de la traducción.

14. Ibn Abd al-Mumin al Himyari: "Kitab Arraud al mitar si Habar al aktar". Ed. Leví Provençal Leiden, 1938 p. 63 del texto árabe y 79-80 del francés.

15. "Primera Crónica General de Alfonso X el Sabio" cap. 1003. Ed. Ramón Menéndez Pidal. Madrid, 1906 p. 682.

16. Anales Toledanos II, apud 'Esp. Sag.' Ed. Flórez T. XXIII Madrid (1799) p. 409.

17. La lápida es claramente sepulcral y su valor es meramente filológico y demográfico pero no afecta mucho al castillo por no ser conmemorativa. La publicó por primera vez F. Codera (Inscripción árabe de Trujillo en BRAM L-XIV-1914- pp. 117-119). Posteriormente la citan Mélida op. cit. p. 249 y E. Leví Provençal (Inscriptions arabes d'Espagne Leiden-París, 1931). P. 61 Nº 49. Posteriormente Pavón, op. cit. p. 196 quien insinúa se refiere a la conmemoración de alguna fase de construcción del castillo. G. Velo y Nieto, op. cit. p. 583 se refiere a ella como inscripción sepulcral. El único autor que ha conseguido leerla casi totalmente es el investigador francés.

18. F. Hernández Giménez: "El codo en la historiografía árabe de la Mezquita Mayor de Córdoba". Madrid, 1961 p. 7.

19. F. Hernández Giménez: "The Alcazaba of Mérida" en K.A.C. Creswell 'Early Muslim Architecture' T. 1,2 Oxford 1940 pp. 197 y ss.

20. L. Torres Balbás: "Las torres Albarranas" en 'Al-Andalus' VII (1942) p. 216 y ss.

21. "Passim".

22. Los dibujos, plantas y alzados han sido realizados por D. Ignacio Latorre Macarrón, excepto la taquimétrica del castillo a escala 1:200, realizado por D. Cristóbal Ruíz.

ALGUNAS SIMILITUDES DECORATIVAS ENTRE EL ARTE OMEYA ORIENTAL Y LA MEZQUITA DE CORDOBA

MARIA MERCEDES LILLO ALEMANY. MADRID. ESPAÑA

La primera orden dada por el califa al-Ḥakam II al subir al trono fue la de ampliar la mezquita mayor de Córdoba[1]. Las obras empezaron el 4 de ramaḍān del 350 H.-16 de octubre de 961-para terminar el mes de rayāb del 355-23 de junio/22 de julio del 966-encargándose de ellas su liberto el ḥāyib Ya'far b. 'Abd al-Raḥmān el Eslavo, cuyo nombre figura en la inscripción de mármol del interior del miḥrāb. Esta obra, más que ampliación, puede ser considerada como una nueva mezquita adosada a la ya existente, por las novedades constructivas y gran riqueza decorativa que presenta.

Los elementos decorativos que vamos a analizar estarán tomados del miḥrāb, si bien se hallan, en general, por distintos lugares también de este nuevo edificio.

ROSAS

Ya hace mención D. Félix Hernández[2] de un tipo de rosas de seis pétalos que se da en los tableros de la techumbre. Rosas similares-apuntaba también-se encuentran en la moldura del arranque de la bóveda de la Capilla de Villaviciosa y en el miḥrāb, bajo la concha que lo cubre (Fig.1). En el zócalo de mármol del mismo miḥrāb existen también esas rosas, si bien de tamaño reducido (Fig.2), y asimismo en la cornisa-imposta que decora algunos casetones de su interior[3]. Madīnat al Zahrā' brinda también algunas series de estas rosas en fragmentos de piedra que parece formaron celosías (Fig.3), así como las que aparecieron en la excavación de su mezquita (Fig.4). Estas rosas decoraban estrellas de ocho puntas[4], aparecidas en el patio de la mencionada mezquita. También se hallan en fragmentos decorativos, como los del palacio occidental[5]. Cabe suponer por ello que serían tema frecuente en la decoración califal, pues aparecen asimismo con relativa insistencia en tableros decorativos, como los de Málaga y Baena[6], y en algunos otros restos de índole similar, como los conservados en la colección Romero de Torres, de Córdoba[7], entre otros.

Dentro de este tipo de rosas de seis pétalos y botón central pueden distinguirse dos variantes. En una de ellas los pétalos se dan un poco bulbosos y convexos, en tanto que

en la otra se producen más bien en forma algo cóncava. Ejemplos del primer tipo pueden concretarse en las existentes en el zócalo del miḥrāb, y del segundo en las correspondientes a la faja que hay bajo la concha del mismo miḥrāb.

En los palacios omeyas de Minya-93/96 H., 712/715 d.C.-al-Muwaqqar[8]-104 H., 722-23 d.C.- y Jirbat al-Mafŷar[9] -122-27 H., 739-43 d.C.-se da también este tema decorativo, y por diversos lugares de los citados edificios. En Minya las encontramos dentro de una orla (Fig.16) que forma cadeneta y que adornaría la cúpula del vestíbulo[10]. Del palacio de al-Muwaqqar lo más importante que se conserva son capiteles y algunos restos decorativos. En esos capiteles, rosas similares a las descritas adornarían el centro del ábaco (Fig.5). El palacio de Jirbat al-Mafŷar es el que más ejemplos pertinentes proporciona, tanto en el edificio del baño como en el palacio propiamente dicho. La portada de éste se adorna con una arquivolta cuya decoración consiste en arquería sobre columnas, estando adornados los arcos con guirnaldas de rosas (Fig.6). En la portada de la torre del mismo palacio hay también unas cadenetas a modo de orla que asimismo están constituidas por rosas (Fig.7), en tanto el centro de esas cadenetas, que queda hueco, guarda otra rosa. En los capiteles del palacio aparece este motivo adornando el ábaco de algunos (Fig.8), como ocurría para el de al-Muwaqqar. Uno de ellos brinda en un lado una flor del tipo del que estamos tratando, mientras que en otro, si bien la rosa es también de seis pétalos y botón central, presenta en aquéllos unas ranuras. Asimismo encontramos rosas en el edificio del baño, decorando el centro de algunos nichos (Fig.9).

Por último, e incidentalmente, creo es interesante también comprobar cómo perduran estas rosas en el arte mudéjar, a través del califal[11]. Serían tema frecuente en su repertorio decorativo, sobre todo para techumbres, canecillos, aleros y frisos, partes constitutivas de tanta entidad en este arte.

PALMETAS

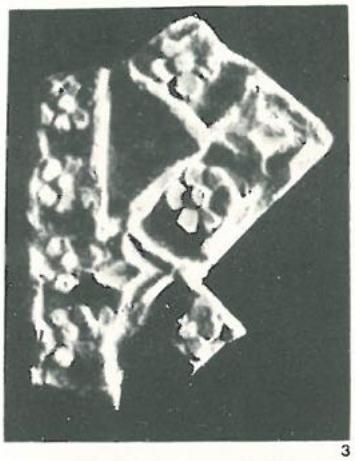
El palacio de Jirbat al Mafŷar presenta gran repertorio y variedad de palmetas, tanto en el propio palacio como en el edificio del baño. Según Hamilton, la palmeta es el elemento más característico que el arte omeya ha tomado de la decoración sasánida. Este tema se encuentra no sólo en restos arquitectónicos correspondientes a este arte sino también en tejidos del mismo[12]. De todos los ejemplos que ofrece este palacio vamos a señalar solamente algunos de los que guardan cierta analogía con los que hay en la mezquita de Córdoba.

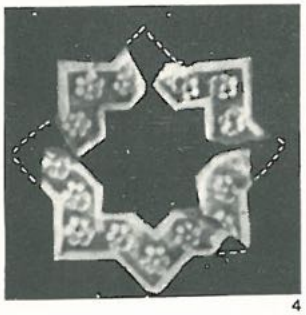
Entre los motivos que se emplean para llenar los compartimentos de los paneles de tipo geométrico del baño, dos pueden relacionarse con los de Córdoba (Figs. 17 y 18). Uno de ellos (Fig.17) es una roseta en la que se insertan ocho hojas lanceoladas a modo de pétalos, dentro de los cuales hay inscrita media palmeta de tres digitaciones, rodeada de su tallo[13]. El centro está constituído por una flor de ocho pétalos. La otra roseta (Fig.18) muestra las mismas hojas lanceoladas-esta vez cuatro-en forma de cruz, y entre ellas otra trilobulada -tan frecuente en la decoración omeya- en tanto el centro está formado por tres círculos concéntricos y de tamaño progresivamente más reducido.

Rosetas formadas por hojas lanceoladas, que son similares a las que acabamos de analizar, se dan asimismo en el tablero izquierdo externo del zócalo del miḥrāb de Córdoba,

1

2


3

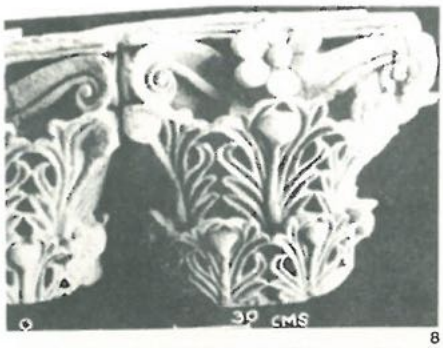

4

5

6

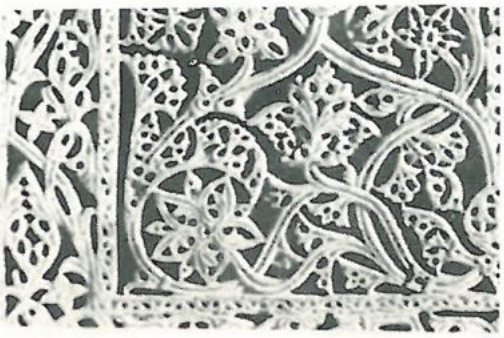
7

Fig.1. Córdoba: Rosas de la moldura bajo la concha del miḥrāb de la mezquita.- Fig.2. Córdoba, Mezquita: Miḥrāb: Zócalo (Detalle).- Fig.3. Madīnat al-Zahrā': Fragmento de celosia.- Fig.4. Madīnat al-Zahrā'. Mezquita: Estrella de ocho puntas.- Fig.5. Al-Muwaqqar: Rosa del capitel (reprod. de Creswell).- Fig.6. Jirbat al-Mafŷar: portada del palacio.- Fig.7. Jirbat al-Mafŷar. Rosas de las cadenetas de la portada del Palacio (reprod. de Hamilton).

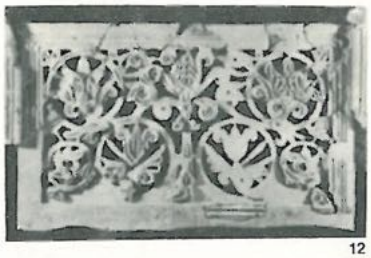


8

9


10

11


12

13

14

15

Fig.8. Jirbat al-Mafŷar: Rosa del capitel del palacio (reprod. de Hamilton).- Fig.9. Jirbat al-Mafŷar: Rosa del nicho del Baño (Reprod. de Hamilton).- Fig.10. Córdoba. Mezquita. Detalle del tablero izquierdo externo del zócalo del miḥrāb.- Fig.11. Jirbat al-Mafŷar: Capitel del palacio (reprod. de Hamilton).- Fig.12. Qasr al Jayr al-Gharbī. Antepecho.- Fig.13. Jirbat al-Mafŷar. Detalle de un panel del vestibulo del Baño (reprod. de Hamilton).- Fig.14. Córdoba: detalle del friso del zócalo externo izquierdo del miḥrāb.- Fig.15. Córdoba. Mezquita. Viga de la techumbre.

en su parte inferior (Fig. 10). Son de cinco pétalos y en su interior hay medias palmetas de tres digitaciones rodeadas asimismo por su tallo. Los pétalos van unidos por la parte inferior de los lados, y alternando con ellas hay cuatro piñas formadas por dos medias palmetas afrontadas, tipo de piña que estudiaremos seguidamente (Fig. 19). Presentan estas rosetas en su parte inferior un tallo, mediante el cual se unen y forman parte del esquema decorativo. El centro de la roseta está formado por una rosa de seis pétalos cuyo centro, en una de ellas, está en hueco [14]. En la parte superior y central del tablero hay dos rosetas semejantes a las que acabamos de describir, pero sólo en dos de las cinco hojas son claramente advertibles las medias palmetas que llevan inscritas, pues en las restantes no se distingue con limpieza el motivo decorativo, y además, en lugar de llevar las formas apiñadas de las rosetas inferiores, se dan formas apuntadas. Marçais, al estudiar la flora de los mosaicos de la mezquita, se fija en estas rosetas y halla analogía entre este modelo y cierta flor representada en los mosaicos [15].

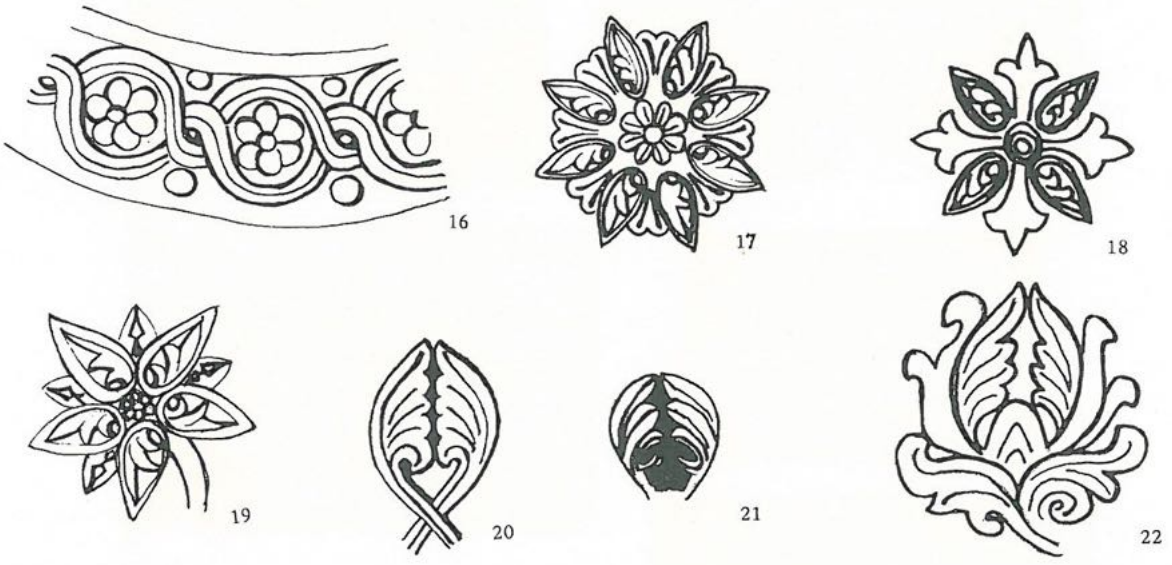


Fig. 16. Minya. Orla de rosas del vestíbulo del Palacio.- Fig. 17. Jirbat al-Mafŷar. Roseta formada por medias palmetas.- Fig. 18. Jirbat al Mafŷar. Roseta formada por medias palmetas y hojas trilobuladas.- Fig. 19. Córdoba. Mezquita. Roseta formada por medias palmetas y formas apiñadas.- Figs. 20, 21 y 22. Jirbat al-Mafŷar: Esquemas de medias palmetas enfrentadas.

En uno de los paneles del porche del baño del mismo palacio de Jirbat al-Mafŷar se representan dos medias palmetas enfrentadas, y que con ello forman una especie de piña (Fig. 13). Estas palmetas poseen largos tallos y, al oponerse, sus tallos se cruzan, dejando entre las últimas digitaciones y el mencionado cruce un espacio (Fig. 20). Un capitel del palacio (Fig. 11) conserva también este motivo de piña formada por dos medias palmetas, pero sus últimas digitaciones, en vez de proyectarse hacia abajo, se vuelven hacia arriba, casi tocándose con las susodichas digitaciones (Fig. 21). Otro modelo de palmetas similares, formando piñas, se halla en un florón (Fig. 22) cuya corola está constituída por medias palmetas enfrentadas.

Varios ejemplos de medias palmetas similares aparecen en el zócalo del miḥrāb de Córdoba, y en ellos se pueden apreciar distintas gradaciones de esquemas, de simples a otros dotados de cada vez mayor complejidad. Los primeros están formados por medias palmetas de dos o tres digitaciones (Fig.23 y 24). De dos digitaciones, existe una rosa en la cual aquéllas forman una cruz. Separando una piña de otra aparece un círculo abierto (Fig.25). Esquema más complejo se advierte en las figuras 26,27 y 28. La figura 26 ofrece las últimas digitaciones vueltas hacia arriba, por lo cual se asemeja a la piña del capitel de Jirbat al-Mafŷar (Fig.21), si bien se muestra más evolucionada. En la piña correspondiente a la representación de la figura 27, pueden apreciarse los tallos de las palmetas, que al unirse forman parte de una composición en la que interviene asimismo la palmeta. También en este esquema se vuelven hacia arriba las últimas digitaciones, y su limbo brinda profundos recortes correspondientes a otras digitaciones. Nos parece que este modelo participa de las dos formas del palacio de Jirbat al-Mafŷar antes estudiadas. Por su parte, la representación de la figura 28, ofrece dos digitaciones muy profundas y otras sólo ligeramente señaladas. Asimismo en su parte inferior, muy desarrollada, hay dos hojas o palmas también con dos profundas aberturas cada una, modelo que encontramos ya muy evolucionado.

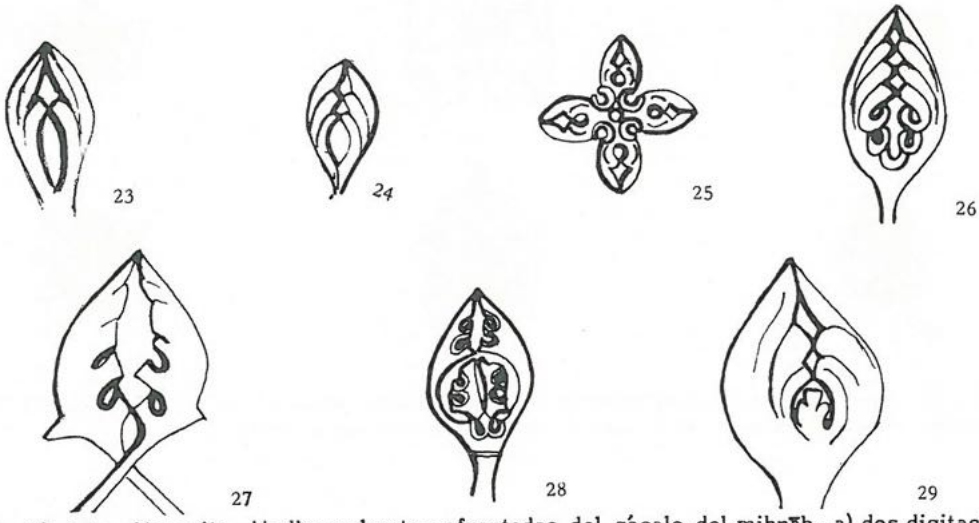
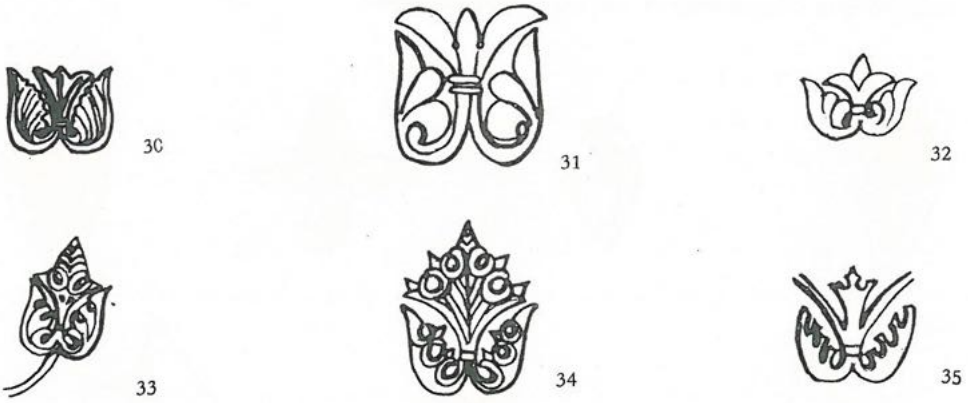


Fig. 23. Córdoba. Mezquita. Medias palmetas afrontadas del zócalo del miḥrāb. a) dos digitaciones.- Fig.24. Córdoba. Mezquita. Medias palmetas afrontadas del zócalo del miḥrāb. b) Tres digitaciones.- Fig.25. Córdoba. Mezquita. Medias palmetas afrontadas del zócalo del miḥrāb. c) Roseta formada por cuatro formas apiñadas de dos digitaciones.- Figs. 26, 27 y 28. Córdoba. Mezquita. Medias palmetas afrontadas del zócalo izquierdo externo del miḥrāb.- Fig.29. Madinat al-Zahrā'. Medias palmetas afrontadas de un tablero de marmol (dibujo de Golvin).

El palacio de Qasr al Jayr al - Gharbī 105 - 9H., 724 - 7 d.C. -presenta en sus celosías formas apiñadas como las que estamos estudiando en las que éstas constituyen corolas de florones (Fig.12). Golvin, al analizar un tablero de mármol de Madīnat al-Zahrā [16], distingue dos de estas formas apiñadas de las que estamos tratando, a las que él denomina formas bulbosas [17]. Una de ellas (Fig. 29), la que está formada por tres lóbulos, encierra en su base una flor de tres hojas. Tal vez un esquema como el de esta figura haya podido servir de base para una forma más compleja como la de la figura 28, que acabamos de estudiar en la mezquita.

Otro motivo que se da en el palacio de al-Mafŷar es el constituído por dos medias palmetas que se unen y de cuya unión surge una hoja trilobulada. De este modelo existen varios esquemas. Nos fijamos en dos de ellos cuyas palmetas son trilobuladas y polilobuladas respectivamente, y que presentan anillo de unión (Figs. 30 y 31). Es interesante apreciar en el modelo trilobulado (Fig. 31) cómo la hoja presenta entre las separaciones de sus tres ápices unas aberturas que tal vez se puedan relacionar con los que se dan en el arte abbasí. Si se compara esta hoja trilobulada con las que se representan en las vigas de la techumbre de la mezquita de Córdoba (Fig. 15) se aprecia cierta semejanza, si bien en las hojas de la mezquita los lóbulos son casi de la misma longitud y en las de al-Mafŷar son las extremas más largas.

El esquema de la palmeta polilobulada pensamos que puede guardar cierta similitud con uno existente en el friso del zócalo del miḥrāb (Fig. 14) a pesar de que en éste las medias palmetas que constituyen esta figura son de tres digitaciones (Fig. 32). Se unen también por anillo del que nace una hoja de tres ápices.



Figs. 30 y 31. Jirbat al-Mafyâr: Esquemas de medias palmetas unidas por un anillo.- Figs. 32, 33, 34 y 35. Córdoba, Mezquita: Esquemas de medias palmetas unidas por un anillo.

Los esquemas de las figuras 33, 34 y 35 pertenecientes a la mezquita también[18] podrían tener una base semejante: dos medias palmetas que se unen por anillo, palmetas con tres digitaciones una de ellas (Fig. 34) y con cuatro las restantes. La hoja modificada ha dado lugar a la creación de tres modelos diversos si bien en las figuras 33 y 35 se guarda recuerdo de la triple división primaria. Tal vez un modelo como el del friso del zócalo (Fig. 10) podría ser la forma base de estos esquemas evolucionados.

Hemos querido señalar simplemente un elenco común de formas entre el mundo oriental omeya y los ejemplos que hemos analizado del omeya hispano-musulmán del siglo X, sin pretender entrar con ello, de momento, en un estudio más amplio de interrelaciones e influencias, tema que consideramos aún, en general, muy problemático, y por ello desborda los límites de esta contribución.

NOTAS

1. Parece posible que esta ampliación fuese proyectada en los últimos años del reinado de su padre. Torres Balbás, L: 'Historia de España' dirigida por Menéndez Pidal, Madrid 1957, p 477. Sobre la mezquita de Córdoba puede consultarse la siguiente bibliografía fundamental: Brisch, K: "Die Fenstergitter und verwandte Ornamente der Hauptmoschee von Córdoba", Berlin 1966. Ewert, C: "Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen". I Córdoba, Berlin 1968. Gómez-Moreno, M: 'Ars Hispaniae', t III Madrid 1951. Torres Balbás, L:ob. cit.

2. Hernández Giménez, F: "La techumbre de la mezquita de Córdoba", en 'Archivo Español de Arte y Arqueología', 1928, nº 12, p. 213.

3. Gómez-Moreno, M. ob. cit. p. 135, fig. 178.

4. Pavón Maldonado, B: "Memoria de la Excavación de la Mezquita de Medinat al-Zahra", Madrid 1966, p. 88. La fotografía de las estrellas de esta mezquita han sido reproducidas de esta publicación.

5. Velázquez Bosco: "Medina Azzahra y Alamiriya", Madrid 1912, lám XXXII.

6. Gómez-Moreno, M., ob. cit. p. 184, fig 244 a y b.

7. Torres Balbás, L., ob. cit. p. 704, fig. 535.

8. La foto del capitel ha sido reproducida del Libro de Creswell, K.A.C. 'Early Muslim Architecture', 1969 Oxford vol I, lâm 81, 1.

9. Ya Brisch, op. cit. p. 50, apreció la semejanza de ciertos elementos decorativos existentes en las celosías de la cúpula de Alḥakam II y en nichos del baño del palacio de Jirbat al Mafẏar. Las fotografías y dibujos de Jirbat al Mafẏar han sido reproducidas de Hamilton, R. W, "Khirbat al Mafjar, an Arabian Mansion in the Jordan Valley", Oxford 1959.

10. Schneider, A.M.: "Hirbet El-Minje am See Genesareth", en 'Annales Archéologiques de Syrie', II, 1952, p. 32.

11. Hernández Giménez, F:ob. cit. p. 213.

12. Hamilton:ob. cit. p. 131.

13. Marçais da en la mezquita de Qayrawān un dibujo similar de hoja lanceolada que lleva inscrita media palmeta de tres digitaciones, correspondiendo a la mezquita del siglo IX, Marçais: "L'architecture musulmane d' Occident", Paris 1954, p. 51, fig 25 E.

14. Son dos las rosetas existentes en la parte inferior del tablero.

15. Marçais: "Sur les mosaiques de la Grand Mosquée de Cordoue", en 'Studies on Islamic Art and Architecture. In Honour of Professor K.A.C. Creswell', p. 154, 1965.

16. Golvin: "Note sur un décor de marbre trouvé a Madīnat Al-Zahrā'", en 'Al-Andalus' 1960 p.171ss.

17. Golvin, ob. cit. p. 180.

18. La situación de estos motivos es la siguiente; 33 en el tablero izquierdo externo del zócalo del miḥrāb; 34 en el friso del tablero izquierdo interno del zócalo del miḥrāb, y 35 en una dovela de un arco bajo la linterna del tramo que precede al miḥrāb.

EL MUDEJAR ENRIQUEÑO EN SEGOVIA. EL PALACIO REAL DE SAN MARTIN

JUAN DE CONTRERAS, MARQUES DE LOZOYA. MADRID. ESPAÑA

Una de las singularidades arquitectónicas de la ciudad de Segovia es la absoluta ausencia del gótico y la escasez del morisco de la segunda mitad del siglo XII hasta la segunda mitad del siglo XV. La falta de monumentos del morisco es más extraña por la cercanía de la ciudad a los centros más importantes del estilo en Castilla: Arévalo y Cuéllar.

La razón de esta falta está, sin duda, en el predominio del románico que triunfa en Segovia en los siglos XII y XIII y prolonga su agonía durante todo el siglo XIV y la primera mitad del XV. D. Vicente Lampérez mantuvo la absurda teoría de la modernidad del románico segoviano suponiendo que lo más antiguo fuese la Iglesia de la Veracruz, fechada a comienzos del XIII y que tiene ya bóvedas de crucería. La iglesia de San Juan de los Caballeros ha de ser muy poco posterior a mil ciento y la de San Millán se puede fechar con seguridad en la primera mitad del siglo. Lo que sucede es que los canteros del románico añaden en el siglo XIII suntuosos pórticos a las viejas iglesias y construyen para las casas edificadas con pobres materiales, portaditas en las que se reitera un mismo patrón: arcos de medio punto con un baquetón entre sencillas archivoltas sobre salmeres algunas veces decorados. Todavía en la iglesia y en el claustro del Colegio Dominicano de Santa María la Real de Nieva, cuya edificación se inicia en la última década del siglo XIV hay reminiscencias románicas y las hay en el Alcázar y en el Convento del Parral. Por esto Segovia es una ciudad "europea" en la cual el que recorre sus callejas encuentra a cada paso un ábside, una portada que pudieran estar igual en Francia o en el Sur de Alemania.

El mudéjar al estilo de Sevilla o Toledo triunfa en la ciudad sobre el románico únicamente al advenimiento de la dinastía de los Trastámara. En 1412 Catalina de Lancaster viuda de Enrique III y regente por Juan II niño, añade al norte del Alcázar de Segovia una crujía adosada a la que fue sala principal cuyos ventanales románicos se abrían a los Sotos del Eresma.

La composición de esta segunda crujía era la habitual tanto en la España cristiana como en la musulmana: un salón central rectangular con gabinete en los extremos. La

techumbre del salón central llamada "Sala de la Galera" fue destruída por el incendio de 1862. Quedan en gran parte las yesería moriscas en las cuales intervinieron probablemente los artífices de Benjamín de Tudela que trabajaban para "Carlos el Noble" en el Castillo de Olite. Este mismo estilo mudéjar -flamígero tienen los frisos de yeso esculpidos en la "Sala de las Piñas" de las postrimerías del reinado de Juan II en 1452.

El mudéjar adquiere en Segovia un acento característico en los veinte años (1454-1474) del reinado de Enrique IV. Designado por su padre "Señor de Segovia" hizo de ella su ciudad predilecta quizás por su cercanía a las selvas, entre las cuales se hallaba su más grato refugio y encontró siempre lealtades en sus momentos de mayor desventura. Hizo reconstruir y decorar con barroca magnificencia las salas "Del Solio, de Reyes y del Cordón" en el Alcázar, y tuvo en la ciudad otros dos palacios: el que hoy es Convento de Clarisas de San Antonio el Real y el llamado por su ubicación "De San Martín" motivo de esta ponencia. Obra de su tiempo y de su magnificencia es el convento del Parral. El mudéjar enriqueño se caracteriza por el motivo, de origen bizantino, de las cintas que se enroscan en círculos en cuyo espacio se desarrollan escenas del ciclo "salvaje caballeresco". Este tema que aparece alguna vez en la Alhambra se advierte en el Salón del Solio del Alcázar, en el Palacio de San Martín y, pintado en rojo sobre el muro, en el convento del Parral.

El rey compenetrado con los ciudadanos de Segovia quería vivir entre ellos, en el centro de la ciudad, en una morada más cómoda y accesible que el Alcázar, cuyos salones, situados al norte, eran glaciales en el invierno y excesivamente espaciosos. Para el nuevo palacio según un documento publicado por D. Antonio Capmany en el siglo XVIII, compró las casas de un Ruíz Díaz que fue sin duda Ruíz Díaz de Mendoza, muy poderoso personaje en la Segovia de aquel tiempo. "E cerca de la iglesia de San Martín -escribe Mosén Diego de Valera en su "Memorial de diversas hazañas"-hizo una casa asaz notable para su aposentamiento". Según la crónica de Diego Enríquez del Castillo, capellán y cronista de Enrique IV, el rey y su esposa la reina Juana de Portugal vivían ya en el palacio en 1463. Por entonces trajeron consigo, separándolos de su madre, la pobre reina loca, a los infantes Don Alfonso y Doña Isabel que habían de ser sus rivales. Es seguro que intervino en las obras la cuadrilla de albañiles, carpinteros y yeseros de Xadel Alcalde que por entonces (1456) construían en el Alcázar la "Sala del Solio".

En el palacio de San Martín tuvieron lugar algunos de los sucesos del triste reinado. Diego Enrique del Castillo cuenta cómo el funesto Don Juan Pacheco tramó una conspiración para penetrar en el palacio y apoderarse de la persona del Rey, traición que por fortuna no tuvo efecto. En la leonera que, si son ciertos los datos que nos proporciona el cronista Colmenares, pudiera localizarse, ocurrió aquel extraño suceso de que los leones chicos dieran muerte al gran león lo cual se tuvo por funesto presagio. La reina Católica se hospedó aquí después de su coronación por los segovianos y en otras ocasiones. A la muerte de la gran reina el edificio perdió su categoría de residencia regia. Juana y Felipe lo vendieron o donaron a Diego de Barros y al licenciado Heredia su hijo, que en 1507 lo tenían arrendado a la Santa Inquisición.

En 1510 todo el recinto estaba repartido entre diversas familias: al oriente los Mercado-Peñalosa con entrada por la plaza" de las arquetas de la reina"; en el centro, al mediodia, los Barros con entrada por la "plaza de los espejos"; al occidente, Porras y Bracamontes con entrada a la ~~plaza~~ de ~~San~~ Martín y a la calle de Arias - Dávila". ¿Cómo

sería, a juzgar por los restos que permanecen, el palacio Real de San Martín? . Ocupaba un solar muy extenso: la manzana comprendida entre las plazas de las Arquetas y de los Espejos, las calles de los Viejos, de San Martín, de Arias-Dávila y la plaza y calle de los Huertos. Este palacio urbano no tenía parque, pero sí patios y jardines interiores. Probablemente la entrada principal sería por la calle de San Martín, o lo que fue Hospital de Viejos y hoy es Escuela de Artes y Oficios. Hay en el muro grandes arcos de ladrillo análogos a los del patinillo de entrada a el Alcázar, y un pequeño patio porticado del XV con capiteles ochavados. Posiblemente el palacio estuvo rodeado de un muro almenado que todavía se ve en un dibujo de Jose María Avrial en 1837. Dentro habría diversos palacios comunicados unos con otros como en la Alhambra o en el Alcázar de Sevilla. Lo comprueba un texto de Diego Enríquez del Castillo, el cual, narrando la conjura de Don Juan Pacheco en 1463, cuenta que el traidor se puso de acuerdo con el capitán Hernando Carrillo casado con Doña Mencía de Padilla, dama de la reina "porque ambos dormían dentro del palacio de la Reina, que estaba junto cabe con el palacio del rey" para que les franquease la entrada. Probablemente al venderse el palacio, cada familia compradora adquiriría uno de estos palacios parciales. El que conserva más vestigios de su esplendor regio es el de los Mercado Peñalosa. Yo creo que fue el palacio de Juana de Portugal de que habla la crónica de Enríquez. Lo comprueba el nombre de plaza de las Arquetas de la Reina o de la Reina Doña Juana por donde tiene acceso y la heráldica de una de las puertas en que aparecen las quinas de Portugal. Es en esta parte donde se conservan los vestigios más importantes. En el patio (renovado en el siglo XIX) quedan dos bellísimos arcos del mismo gótico mudéjar de la Sala del Solio en el Alcázar. Otro arco y un ventanal adornados también con yesería, hay en un rellano de la escalera. Las cámaras en torno del patio ostentan sencillos alfarjes de vigas y carreras policromadas, con las armas reales de Castilla y León en las tabicas. En una trastera encontré recientemente otro arco del más original y fastuoso mudéjar enriqueño que aún no he podido fotografiar. En la parte destinada a Escuela de Artes y Oficios permanece una cámara intacta con ingreso de arco de herradura y techo de carreras pintadas, con las armas reales en las tabicas.

Sin duda los reposteros reales enriquecerían estas estancias de muros tendidos de cal y techos polícromos, con tapices y alfombras. Una acertada restauración reciente ha valorado lo único que permanece del exterior en el palacio de San Martín: acaso la Torre principal. Un alto muro de buena mampostería en la calle de Arias-Dávila, con refuerzos de sillares de piedra caliza, perforado el muro por saeteras y por dos bellísimas ventanas, la una, geminada con arcos de herradura dentro de un alfiz y la otra con un tímpano gótico decorado con rosetones. El palacio de San Martín está por estudiar. Sería necesario proteger lo que aún permanece con una declaración de monumento histórico-artístico, realizar por expertos una exploración detenida por sótanos y desvanes, con fotografías y planos y proceder en las partes de la Escuela de Artes y Oficios y de los Mercado Peñalosa a una restauración. De esta manera se añadiría un monumento más de rica historia a ese mudéjar de Enrique IV en que se funden los esplendores moriscos con ese "gótico salvaje" que sería grato al Rey Romántico que se complacía en la soledad y en la espesura de las selvas y a quien "Todo canto triste daba deleite".

SOBRE LAS ARMADURAS DE MADERA EN EL ARTE MUDEJAR TOLEDANO

BALBINA MARTINEZ CAVIRO. MUSEO DE VALENCIA DE DON JUAN. MADRID. ESPAÑA

El capítulo más importante de la llamada carpintería de lo blanco es el de las techumbres o armaduras leñosas, definidas como organizaciones de carpintería destinadas a cubrir un edificio[1]. Para designar tal concepto no debe emplearse, como se hace vulgarmente, la palabra artesonado, cuya justa significación es más restringida y cuyo origen está ligado al mundo occidental más que al musulmán[2]. El techo artesonado, de raigambre clásica, sin embargo, se difundió en España con el Renacimiento[3] y, como veremos, existen versiones toledanas de fines del siglo XV y principios del XVI, algunas bastante puras, junto a formas híbridas muy interesantes, en las que se combinan influencias occidentales e hispanomusulmanas.

Presentamos en este pequeño trabajo un esquema de los diversos tipos de armaduras toledanas, síntesis de un estudio más profundo y minucioso[4].

En principio, las techumbres de madera pueden dividirse en dos grupos: las de estructura plana o adintelada y las de estructura a dos aguas, de las que derivan directamente las de sección trapezoidal. El arte mudéjar toledano nos brinda importantísimos ejemplares de ambas modalidades, de entre las cuales, debido a las limitaciones de espacio de esta comunicación, mencionaremos solamente un ejemplar de cada tipo.

TECHUMBRES PLANAS O ADINTELADAS: ALFARJES Y TAUJELES

El nombre de alfarje -de "al-fahrj", arquitrabe- debe reservarse al techo de madera plano[5]. Tales techumbres están formadas por vigas maestras en una sola dirección que descansan en el estribado, sobre las que apean, a su vez las vigas transversales de menor escuadría. Las vigas maestras reciben el nombre de jácenas[6]. En general, las jácenas quedan visibles; pero no ocurre así en los techos enteramente recubiertos de lazo, a los que Gómez-Moreno llama taujeles[7], los cuales constituyen una segunda modalidad, junto a los alfarjes propiamente dichos, de los techos de madera adintelados, mucho menos frecuente que los ejemplares de jácenas vistas.

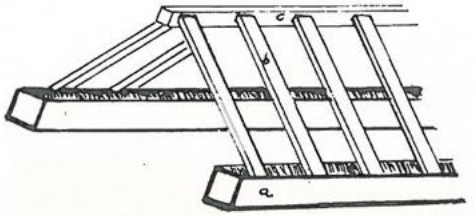
El primer tramo de la sala capitular del convento toledano de Santa Clara la Real se cubre con un alfarje de jácenas agramiladas o perfiladas en el papo -cara inferior de la viga-, con decoración de menado integrada por chellas o chillas doradas[8] y alfardones[9]. Sobre el estribo (fig.1) quedan restos de decoración heráldica pintada[10]. En los alfardones y la tablazón intermedia vemos hojas disimétricas y zarcillos de tradición almorávide y almohade, en ocre, negro y blanco[11]. Los saetinos presentan puntos enfilados en blanco sobre negro. La obra corresponde a fines del siglo XIV o primer tercio del XV.

Un magnífico ejemplar de taujel toledano del siglo XV es el de la sacristía del Convento de Santa Ursula. Como todos los ejemplares de esta modalidad de techumbres adinteladas, tiene por base un tablero sustentado por alfarjías o maderos escuadrados sobre los que se asienta la labor de lazo ataujerado, integrada por listones que forman las cintas del lazo y otras piezas recortadas en formas poligonales que van entre las cintas. El lazo, de dieciseis, se continúa de forma muy original en el friso o alicer. De la decoración pictórica, en mal estado, casi no se aprecian más que las cintas blancas con puntos negros de los saetinos, que rebordean los miembros de la lacería. Este taujel se enriquece con racimos de mocárabes dorados; tales composiciones son de forma piramidal y constan de un prisma octogonal, el nabo, sobre el cual se clavan las adarajas o elementos colgantes, sosteniéndose gracias a un madero horizontal -telera- que encaja en el nabo a través del techo (fig.2). Un taujel parecido, también del siglo XV se conserva en una pequeña estancia de la Casa de Mesa.

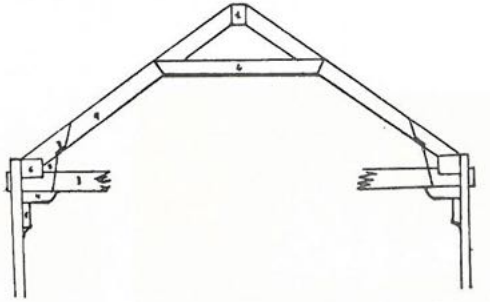
ARMADURAS DE SECCION TRAPEZOIDAL: ARMADURAS DE PAR Y NUDILLO Y DE LIMAS

De las armaduras de parhilera o mojinetes[12] (fig.3) derivan las armaduras de par y nudillo cuando se interpone, entre cada dos pares, generalmente a dos tercios de su altura, un madero horizontal llamado nudillo. La sucesión de nudillos, con la tablazón intermedia, da lugar a una superficie plana -el almizate o harneruelo- que transforma el perfil triangular de la armadura de parhilera en perfil trapezoidal propio de las armaduras de par y nudillo. Este término lo emplean López de Arenas, explicando su construcción[13], Gómez-Moreno[14] y Torres Balbás[15].

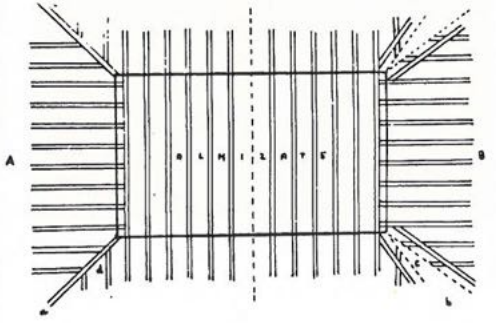
Las armaduras mudéjares de par y nudillo derivan de las almohades del mismo formato En general, estas techumbres van provistas de tirantes sobre canes o asnados, que ensamblan con el estribado para resistir el empuje de la armadura. Los principales elementos de una armadura de par y nudillo con tirantes -además de los ya mencionados pares de alfardas y nudillos son los siguientes (fig.4): la solera, o primer miembro longitudinal aparente de la armadura; el arrocabe o tabicones, tablas que van entre los canes y entre los tirantes, rematando en tocadura o nacela -si la armadura no lleva tirantes el arrocabe equivale al alicer que, en este caso, es una tabla corrida-; el argeute o tablas que cubren la parte baja de los pares sobre el almarbate, ante el estribado; y el almarbate o madero que corre delante de la patilla de los pares, debajo del argeute. Se llaman tabicas a las tablas que cubren las calles entre los pares, generalmente decoradas, y tablas almenadas a las sotopuestas a la tablazón en sentido longitudinal, decoradas con labor de menado consistente en chellas y formas geométricas recortadas con perfil de alfardones. Dichas piezas están rebordeadas por saetinos de corte oblicuo, con decoración pintada, a modo de galón, consistente en puntos, dientes de sierra, etc.



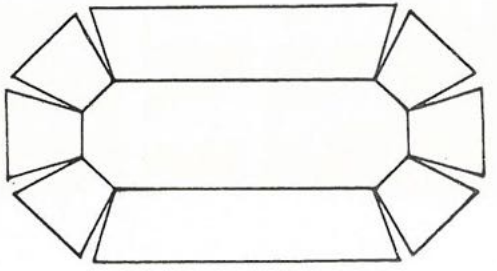
1



2

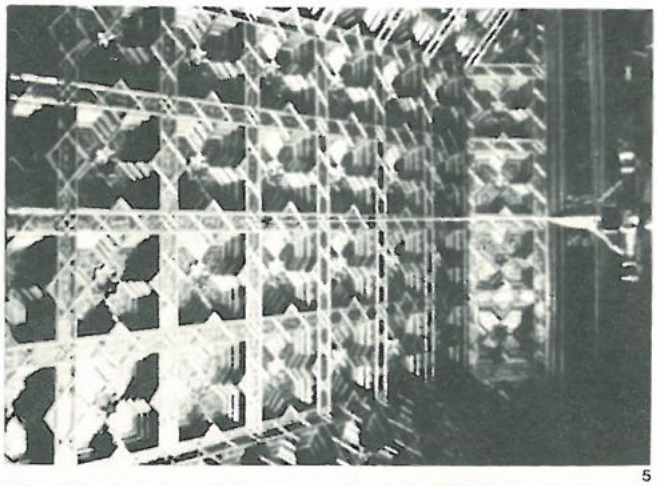


3



4

Fig. 1. Armadura de parhilera o mojinete.- Fig.2. Armadura de par y nudillo con tirantes.- Fig.3. Armadura de limas o de arteson.- Fig.4. Armadura ochavada.



5

6

7

Fig.5. Alfarje de la sala capitular del Monasterio de Santa Clara (fines del s. XIV o primer tercio del XV).- Fig.6. Armadura de limabordón del Convento de Santa Isabel (siglo XV).- Fig. 7. Techumbre morisco-renaciente de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, construída por Francisco de Lara (1504-1508).

Fig.8. Armadura de par y nudillo de Santiago del Arrabal (fines del siglo XIII o comienzos del XIV).

Esta labor de menado es idéntica a la mencionada de los alfarjes y, a falta de lazo, constituye la decoración de las techumbres de madera.

De fines del siglo XIII o comienzos del XIV es la gran armadura de par y nudillo de la iglesia de Santiago del Arrabal (fig.5), con canes pareados sirviendo de apeo a los tirantes. Por debajo, como es norma en las techumbres de madera toledanas, corre una moldura en nacela con decoración epigráfica, ilegible desde el suelo. El almizate presenta lazo de ocho con crucetas y estrellas octogonales y en los faldones vemos labor de menado a base de alfardones y chellas en forma de cupulillas gallonadas, como flores de seis pétalos [16].

La armadura de par y nudillo de la llamada sacristía del convento de Santa Isabel, de comienzos de la segunda mitad del siglo XV, carece de tirantes y se decora con lazo octogonal muy sencillo, realzado con chellas doradas dentro de estrellas octogonales y ataurique pintados en los alfardones, enmarcados éstos por saetinos de puntos blancos sobre fondo negro o de puntos negros sobre blanco. En el almizate se repite el lazo de ocho junto a racimos y cubos de mocárabes. Es de extraordinario interés la decoración heráldica del alicer, integrada por las barras de Aragón alusivas a la reina Juana Enríquez, esposa de Juan II y madre de Fernando el Católico, que fue propietaria de estas casas, heredadas de su abuela materna Inés de Ayala (fig.6) [17].

Una variante más compleja de las armaduras de par y nudillo es la armadura de limas o de artesón invertido, integrada por cuatro paños o faldones inclinados, en vez de los dos paños de las simples armaduras de par y nudillo (fig.7). Cuando la armadura cubre una estancia rectangular, los dos paños más largos reciben el nombre de gualderas, llamándose cabeza y pies a los dos paños menores de los testeros. En la intersección de estos cuatro paños surgen cuatro aristas oblicuas, donde se disponen los maderos llamados limas, con los que se ensamblan las péndolas o pares que no llegan al harneruelo. De ahí el nombre de armaduras de limas [18]. Estas armaduras de limas pueden ser de dos clases: de limabordón o lima única en cada arista, y de limas moamares o dobles. En estas últimas la presencia de limas pareadas en los ángulos determina la aparición de la llamada calle de limas intermedia, donde a veces fingen prolongarse las péndolas mediante unos pequeños maderos llamados arrocabas. Torres Balbás parece dar el nombre de limas tesas a aquéllas que carecen de arrocabas [19]. Las armaduras de limabordón y de limas moamares pueden llevar tirantes o no.

Ambos tipos de techumbres pueden clasificarse, a su vez, en los grupos siguientes: armaduras cuadradas -si el almizate es cuadrado y los cuatro paños iguales-; rectangulares -de almizate rectangular, respondiendo a la planta, y dos paños más largos o gualderas-; ochavadas -con ocho paños, debido a que cada uno de los dos lados menores de la armadura rectangular se quiebra en tres, surgiendo en cada ángulo dos limas (fig.8) [20] -; en ochavo u octogonales -no deben confundirse con las anteriores, ya que estas otras tienen por base un octógono regular y suelen cubrir estancias cuadradas- [21].

Respondiendo al tipo de construcción y a la decoración, puede hablarse de armaduras de jaldetas, apeinazadas y ataujeradas. En las primeras los pares y nudillos tienen valor sustentante, quedando visibles porque la tablazón se clava por el trasdós de la armadura; desprovistas de lazo, su única decoración consiste en las jaldetas o cintas que cubren la tablazón transversalmente, formando cuadrados o rectángulos lisos;

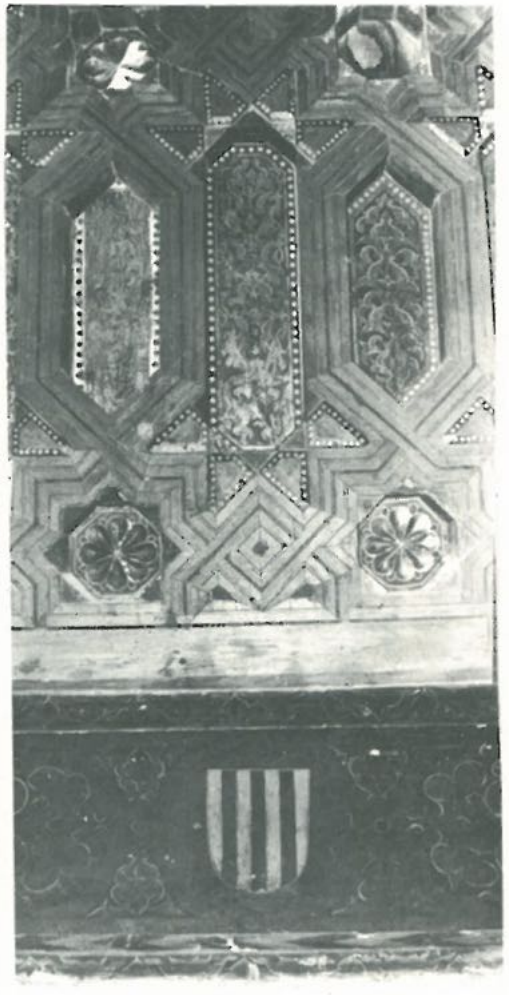
pueden llevar decoración pintada. Son armaduras apeinazadas aquellas en las que, como en las anteriores, los pares y nudillos sostienen la composición, resultando también visibles porque la tablazón se clava igualmente por el trasdós; pero su decoración es de lazo, llamado apeinazado y se realiza ensamblando, no clavando, los peinazos en las calles, entre los pares. En las armaduras ataujeradas la auténtica construcción queda oculta, ya que la tablazón se clava por el intradós; su decoración es de lazo, llamado ataujerado, y resulta sobrepuesta al ser clavado sobre la estructura[22]. En la construcción de armaduras se llega pronto a esta solución más simplificada, en la que la ornamentación resulta independiente de la construcción. En las techumbres ataujeradas pueden quedar todos los elementos de la lacería -que van clavados- enrasados o bien con los netos rehundidos o salientes. Son necesariamente ataujeradas las armaduras de cinco o siete paños [23] y las cupulares.

El arte mudéjar toledano nos brinda múltiples ejemplos de cada uno de estos grupos. Una sala del Monasterio de Santa Isabel, antiguo palacio de los Ayala y Toledo, conserva una armadura rectangular de limabordón con jaldetas (fig.9), provista de tirantes sencillos sobre canes de perfil sinuoso, enriquecida con una decoración pintada muy original que invade las tabicas y el papo de las limas, alfardas y nudillos, consistente en jarrones con azucenas. Los saetinos llevan puntos negros sobre fondo blanco. Por encima de una solera sin decoración corre un primer arrocabe, a la altura de los canes, con hojarascas formando cenefas, seguido de otro, a la altura de los tirantes, con motivos vegetales más estilizados. En las tablillas del almarbate se repite el JHS y el XRS. Corresponde a la segunda mitad del siglo XV.

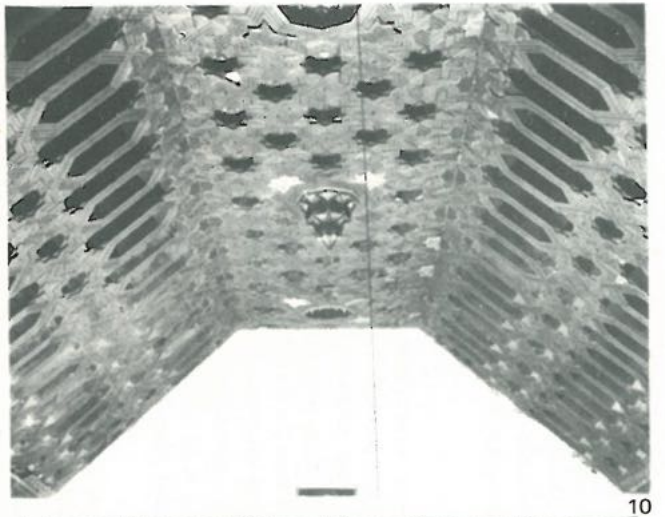
De entre las toledanas conservadas, la armadura ochavada de limas moamares más antiguas es la de la Sinagoga del Tránsito -segunda mitad del siglo XIV-. La del actual Seminario Menor, en lo que fue Palacio de Suer Téllez de Meneses, es igualmente ochavada, de limas moamares, pero sin tirantes. Lleva lazo de ocho en el almizate y los faldones, enriqueciéndose aquél con piñas de mocárabes (fig.11). Son muy originales los cuadrantes con decoración de la llamada de pergamino o servilleta. Es obra de fines del siglo XV o comienzos del XVI, guardando muchas similitudes con las techumbres del piso alto del antiguo Hospital de Santa Cruz, hoy Museo.

Una armadura de limas moamares rectangular, con dobles tirantes sobre canes de perfil en "eses" cubre una sala de la clausura del Monasterio de Santa Clara (fig. 10). Su decoración consiste en menado con alfardones y exágonos regulares con chellas. Los primeros presentan ornamentación geométrica y epigráfica pintada, continuando ésta, de forma curiosa, en las tablillas del almarbate, en sustitución de los temas heráldicos empleados más corrientemente. El primer arrocabe conserva decoración de arcos mixtilíneos enlazados. Tras una cenefa de cuentas enfiladas, el segundo arrocabe tiene decoración epigráfica nesjí, en dos filas superpuestas. Mientras el papo de los pares y nudillos va simplemente agramilado, el de los tirantes ostenta dobles palmetas afrontadas y nudos sin fin. En conjunto, la decoración de esta armadura del siglo XIV es de gran originalidad.

Menos frecuentes que las armaduras ochavadas son las octogonales o en ochavo. Del desaparecido convento de San Juan de la Penitencia, que poseyó un magnífico conjunto de armaduras de muy diversos tipos [24], se conserva únicamente una techumbre octogonal correspondiente a la sala abacial. Es ataujerada, enteramente recubierta de lazo y su almizate se adorna con cubos de mocárabes. Es de comienzos del siglo XVI.



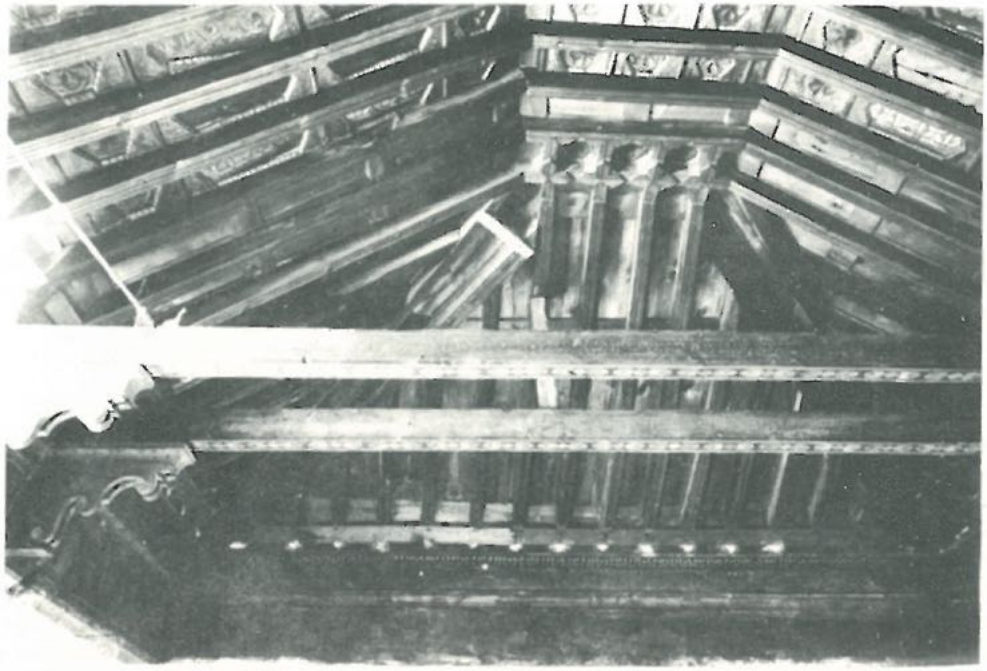
9



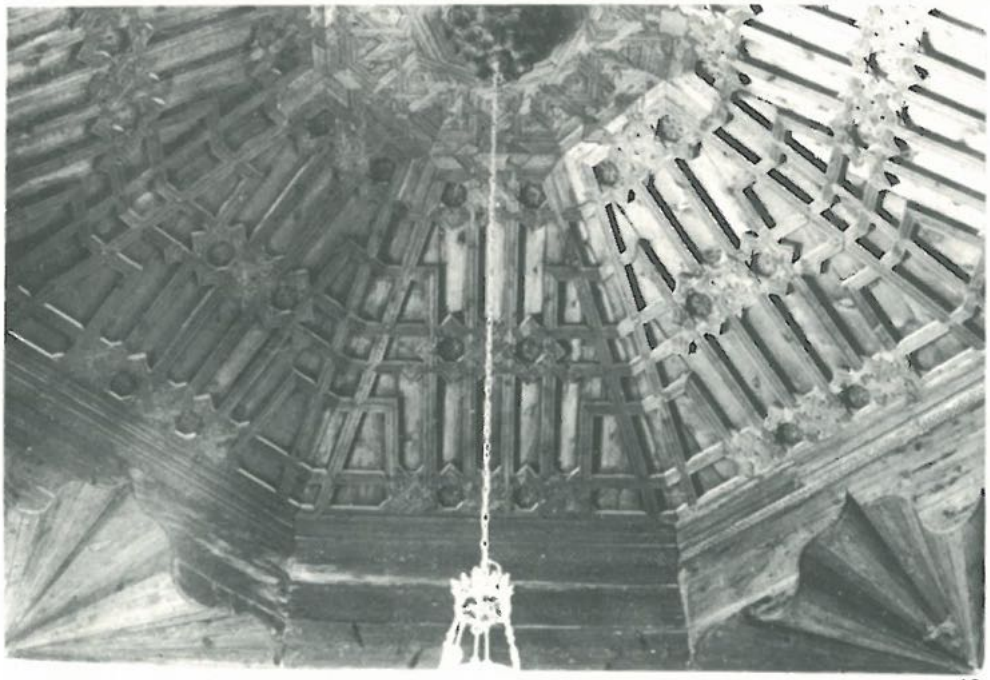
10

11

Fig.9. Armadura de par y nudillo de la sacristía del Convento de Santa Isabel (comienzos de la segunda mitad del siglo XV).- Fig.10. Idem. Detalle.- Fig.11. Detalle del taujel del convento de Santa Ursula (siglo XV).



12



13

Fig. 12. Armadura de limas moamares del Convento de Santa Clara (siglo XIV) Fig. 13. Armadura ochavada del actual Seminario Menor (fines del siglo XV o principios del XVI).

Todavía menos difundidas, por las dificultades de construcción, son las armaduras cupulares. El Museo Arqueológico Nacional cuenta con el magnífico ejemplar que fue del palacio de Torrijos (Toledo), propiedad de Gutierre de Cárdenas y Teresa Enríquez -último tercio del siglo XV-. La media naranja descansa sobre un anillo de madera, del cual se pasa al octógono mediante ocho paneles rectangulares a modo de aliceres. El paso al cuadrado se efectúa por medio de cuadrantes decorados con mocárabes.

Es magnífica la armadura rectangular ataujerada de siete paños del gran salón de la Casa de Mesa -siglo XV-. Su decoración, con lazos de doce, presenta los netos rehundidos, conservando aún restos de pintura en negruzco, rojizo y blanco.

TECHUMBRES DE MADERA CON MOCARABES

Fueron poco frecuentes, en general, las armaduras de madera enteramente decoradas con mocárabes. Lamentablemente una de las mejores, la del Salón de Linajes del Palacio del Infantado de Guadalajara, se ha perdido [25]. Toledo cuenta, sin embargo, con un ejemplar de gran interés. Construído para cubrir la primitiva capilla sepulcral de los monarcas de la Casa de Trastámara o Capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral, cuando estos enterramientos se trasladaron, en el siglo XVI, a su actual emplazamiento, la armadura de mocárabes se instaló en la capilla de San Pedro o de la Torre, convertida actualmente en Tesoro [26]. Su formato responde a esquemas generalizados en el arte hispanomusulmán a partir de los almohades.

TECHUMBRES DE MADERA MORISCO-RENACIENTES

A fines del siglo XV y comienzos del XVI las novedades del Renacimiento italiano, con su gusto por los artesonados con casetones, proporcionan a los carpinteros moriscos nuevos elementos para sus techumbres de madera. Aparecen entonces, junto a las formas tradicionales, que se siguen repitiendo, y los puros artesonados renacentistas, ciertos ejemplares híbridos donde se combinan formas y elementos decorativos de tradición hispanomusulmana -perfil de par y nudillo o de limas, lacerías, mocárabes, etc- con grutescos, casetones, contarios, cenefas de ova y dardo, tondos con bustos y demás motivos propios del Renacimiento italiano y de nuestro plateresco. Estos techos leñosos son uno de los más importantes elementos del llamado estilo Cisneros y, sin lugar a dudas, el mas rico y espléndido.

La nueva Sala Capitular de la Catedral de Toledo, decorada por entonces con los célebres frescos de Juan de Borgoña, se cubrió con la bellísima armadura que hoy podemos contemplar aún, obra que corresponde plenamente a este estilo y características. En ella se mezclan el perfil degenerado de las tradicionales armaduras de limas y el lazo con los casetones y motivos pintados renacentistas dispuestos "a candelieri". La obra está perfectamente documentada [27]. Su autor fue Francisco de Lara, quien la construyó entre 1504 y 1508, en tiempos de Cisneros, cobrando por ella 60.000 maravedises. A continuación se acometió la decoración pictórica, interviniendo Luis de Medina, Diego López y Alfonso Sánchez a lo largo de 1508 y 1509 [28] (fig.12).

Estas armaduras híbridas, de las que se conservan ejemplares interesantísimos en Toledo y en otras provincias españolas, prueban la pujanza de nuestra tradicional carpintería morisca aún después de triunfar las modas italianas en la arquitectura española.

NOTAS

1. Gómez-Moreno, M.: "Primera y segunda parte de las reglas de carpintería hecho por Diego Lopez de Arenas en el año MDCXXXIII". Edición facsímil, con introducción y glosario técnico, Madrid , 1966, pág. 45.

2. Artesonado es el techo o bóveda decorado con artesones o espacios rehundidos cuadrados o poligonales, sean éstos de madera o no. Palabra derivada del francés, "artison"; carcoma, de donde viene artesón o agujero -ver García Salinero, F., "Léxico de alarifes de los Siglos de Oro", Madrid, 1968, pág. 47.

3. Ráfols, J.F.: "Techumbres y artesonados españoles", Barcelona, 1945.

4. Forma parte de mi tesis doctoral "El arte mudéjar y los conventos toledanos". En ella se analizan las armaduras mudéjares toledanas, poniéndolas en relación con otros ejemplares hispanomusulmanes y mudéjares.

5. Según Torres Balbás, L.: "El más antiguo alfarje conservado en España", 'Al-Andalus' IX, 1944, pág. 441- "...alfarje se llamaba en la Edad Media y aún en siglos posteriores al techo holladero y, por lo tanto, plano. Yerran, pues, los que llaman alfarje a las armaduras de par y nudillo o de artesón". Para Gómez Moreno -op. cit., pág. 43- igualmente "el alfarje es el techo plano o suelo holladero". Según Angulo Iñiguez, D.: "Historia del Arte". I, Madrid, 1957, pág. 472- "...las (armaduras) simplemente adinteladas... reciben el nombre de alfarjes". Prieto Vives dice que el "alfarje no puede significar techo artesonado sino algo distinto, probablemente techo plano" (" La carpintería hispanomusulmana", 'Arquitectura', XIV, 1933, pág. 301).

6. Según el Diccionario de la Lengua castellana llamado de Autoridades, Madrid, 1726-1729, "jácena es la viga atravesada que sostiene las demás vigas menores". Para García de Diego ("Diccionario etimológico español e hispánico", Madrid, 1954) jácena deriva de "chezena", viga. Para Corominas en cambio, viene del árabe "gasr, viga, a través del catalán "jassena" ("Diccionario crítico etimológico de la Lengua castellana", Madrid, 1964).

7. Ob. cit. pág. 52.

8. Cupulillas o rosetas, generalmente gallonadas o con labor de claraboya.

9. Gómez-Moreno, op.cit., pág.43. "Alfardón:pieza alargada simétrica de tipo exagonal".

10. Martínez Caviró, B.: "El arte mudéjar en el Monasterio de Santa Clara la Real de Toledo", 'A.E.A.' XLVI, 1973, pág. 369.

11. Terrasse, H.: "Art almoravide et art almohade". 'Al-Andalus', XXVI, 1961, pág.435.

12. Integradas por parejas de vigas -pares o alfardas- dispuestas en ángulo, cuyas cabezas superiores apoyan en otra viga llamada hilera y las inferiores en el estribado o cerco de grandes maderos dispuestos encima del muro. El estribado no es visible porque va recubierto por el alicer. Más abajo corre la solera.

13. "Primera y segunda parte de las reglas de carpintería...", MDCXXXIII, Ms.I.V.D.J.fol.2.

14. Op. cit., pág. 44.

15. "La armadura del claustro de San Juan de Castrojeriz (Burgos)", 'Al-Andalus', XI, 1946, pág. 230.

16. Amador de los Ríos.: "Monumentos arquitectónicos de España. Toledo", Madrid, 1905, pág. 224.

17. Martínez Caviró, B.: "El arte mudéjar en el convento toledano de Santa Isabel", 'Al-Andalus', XXXVI, 1971, pág. 177.

18. Para Torres Balbás, L. ("Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar". 'Ars Hispaniae' IV, pág. 355) "las armaduras de limas están formadas por cuatro paños o faldones inclinados y uno horizontal -almizate-". Según Angulo Iñiguez, D., -op. cit. pág. 475- "la lima o bordón es la pieza importante de la armadura que forma la esquina o arista de los paños o faldones contiguos, donde apoyan las alfardas menores o péndolas". Gómez Moreno -op. cit. pág. 49- define la lima como "el madero que constituye las aristas oblicuas de la armadura y son simples o limabordón y dobladas o moamares". "Limabordón es la lima formada por una sola pieza" o "el techo que tiene sus limas de esta clase". Y "limas moamares son la pareja de limas dejando una calle enmedio".

19. "Játiva y los restos del Palacio de Pinohermoso", 'Al'Andalus', XXIII, 1958, pág. 160.

20. Cubren estancias rectangulares. El paso de esta planta a la ochavada se consigue mediante cuatro paños menores correspondientes a los ángulos de la estancia, cerrando los huecos resultantes cuatro tableros triangulares, que si llevan decoración de lazo se llaman pechinas. Si no llevan lazo se denominan cuadrantes. Estos elementos ligan con el cuadral o tirante de ángulo. A veces el cuadral aparece solo, con sus canes.

21. El paso al octógono se realiza mediante pechinas con lazo o cuadrantes con mocárabes.

22. Azcárate y Ristori, J.Mª.: "La Capilla de Santiago en las Huelgas de Burgos", 'Reales Sitios', nº 28, año VIII, 1971, pág. 49.

23. Son aquéllas en las que los faldones se quiebran cada uno en dos o tres paños.

24. Amador de los Ríos, R., op. cit. pág. 387. Y Gómez-Menor Fuentes, J.:"Un monumento artístico desaparecido: el convento de San Juan de la Penitencia",'Anales toledanos',IV,1971,pág.7.

25. Torres Balbás, L.: "Arte almohade. Arte nazarí.Arte mudéjar",'Ars Hispaniae' IV,fig.372.

26. Pérez Sedano, F.: "Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español" ,I, Madrid, 1914, pág. 51. "En 1540 se obligó a Juan de Orozco a quitar a su costa el mocárabe que está en las naves de la Capilla de los Reyes Nuevos e lo poner en la capilla que está debajo de la bóveda de la torre; y, con efecto, lo ejecutó y en 28 de enero de 1542 se le acabaron de pagar 29.420 maravedís".

27. Pérez Sedano, op. cit., pág. 36.

28. Zarco del Valle, M.R.: "Datos documentales para la Historia del Arte Español",II, Madrid, 1916, pág. 107.

BOVEDAS NERVADAS DE TRADICION MUSULMANA EN TORRECILLA DE CAMEROS

JOSE GABRIEL MOYA VALGAÑON. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA. ESPAÑA

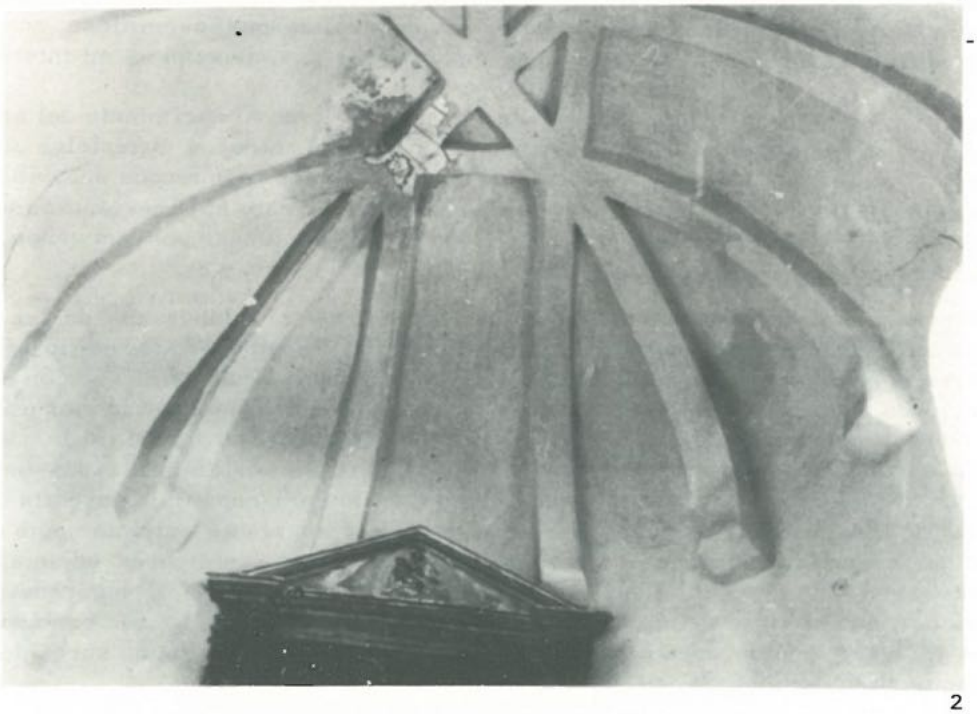
En el término municipal de Torrecilla de Cameros (Logroño), existen dos pequeñas ermitas, ya sin culto, que presentan como característica común tener cabecera ultrasemicircular cubierta con cúpula sobre nervios. Ambas fueron dadas a conocer por Cantera Orive pero sin la suficiente información gráfica que permitiese conceder a estos edificios toda la atención que merecen y atraer esa atención es mi interés aquí.

La primera se halla dedicada a San Pedro y situada junto al nacimiento del arroyo de su nombre. Consta de ábside y nave rectangular. En uno y otro los materiales utilizados en los muros son los mismos, sillarejo de toba y, en los remiendos que se han hecho necesarios, mampostería. Estos arreglos han sido numerosos en la nave que en su aspecto actual no parece remontar a más allá del siglo XVI, a juzgar por sus vanos, aunque probablemente conserve intacta la planta antigua (Figs. 1, 2 y 5).

Lo interesante es la cabecera de planta de herradura y similar a una de las de San Quirce de Pedret y a otra de las de Santa María de Peñalba en Arnedillo. Se halla cubierta por una estructura cupuliforme sobre arcos de herradura de sección cuadrangular, unos entrecruzados en el centro y otros apareados en sentido longitudinal y transversal, que surgen de ménsulas parecidas a las de San Baudelio de Berlanga. Quizá los materiales sean la misma piedra toba, pero los varios enfoscados y encalados impiden precisarlo. Parece que en esta cúpula se intentó repetir la bovedita del pilar central de San Baudelio de Berlanga, pero al no ser la planta estrictamente circular la crucería quedó harto complicada como puede verse en las figuras adjuntas, de tal manera que, completos sólo existen los dos arcos diagonales y uno de los transversales, el más cercano al muro de cierre, mientras los longitudinales quedan cortados a distintas alturas y prolongados hacia el arco de triunfo por uno sólo que surge del entrecruzamiento de los diagonales.

El arco de triunfo está tan transformado como el resto de la nave, siendo de medio punto y muy angosto. Al interior de la cabecera hay un banco corrido adosado al muro que no existe en la nave, como tampoco la cornisa de tejaroz abiselada que presenta el exterior del ábside. Rehecha parece también la aspillera que da luz a éste situada al sur.

1



2

Fig.1. San Pedro de Torrecilla de Cameros (Logroño). Exterior desde el Norte.- Fig.2. Idem. Bóveda del ábside.

3

4

Fig.3. San Andrés de Torrecilla de Cameros (Logroño). Interior del abside.- Fig.4. Idem. Exterior del abside desde el Sur.

La ermita de San Andrés está situada sobre el barrio de Barruelo. Lo más importante en ella es la cabecera en rotonda de planta ultrasemicircular, como en San Quirce de Pedret y en San Miguel de Sournia, construída con sillarejos de piedra toba y rematados los muros al exterior por una cornisa de tejaroz abiselada levemente. Parece que el interior tiene el mismo aparejo de muros aunque queda cubierto por no menos de tres espesas capas de revoco. Se cubre con una bóveda cupuliforme sobre nervios que surgen directamente del muro, como enjarjados en él y convergen en el centro. Son de sección cuadrada, dispuestos radialmente compartimentando la bóveda en siete paños, y donde el enfoscado ha caído muestran ser de piedra toba. El arco triunfal parece rehecho posteriormente y agrandado, siendo apuntado sobre pilastras sin solución de continuidad. Pero, si no es el originario, debió haber otro de acceso desde una nave, supuesto que en otro caso es difícil explicar por qué el arco longitudinal queda cortado a la altura de la clave central (Figs. 3, 4 y 6).

Como en San Pedro también corre por el interior del ábside un banco de piedra que falta en la nave, la cual evidencia ser de hacia el siglo XVIII en mampostería y con techumbre de madera sobre arcos diafragmas.

Sabemos que a fines del siglo XI Torrecilla pasó a depender de Santa María la Real de Nájera, que en el siglo XII se menciona la iglesia de San Pedro como una de las pretendidas posesiones del cenobio najerense y que a mediados del XIII pasó esta iglesia a depender de Valvanera. Sobre San Andreś sólo sabemos que en siglo XVI albergaba un cofradía hospitalaria.

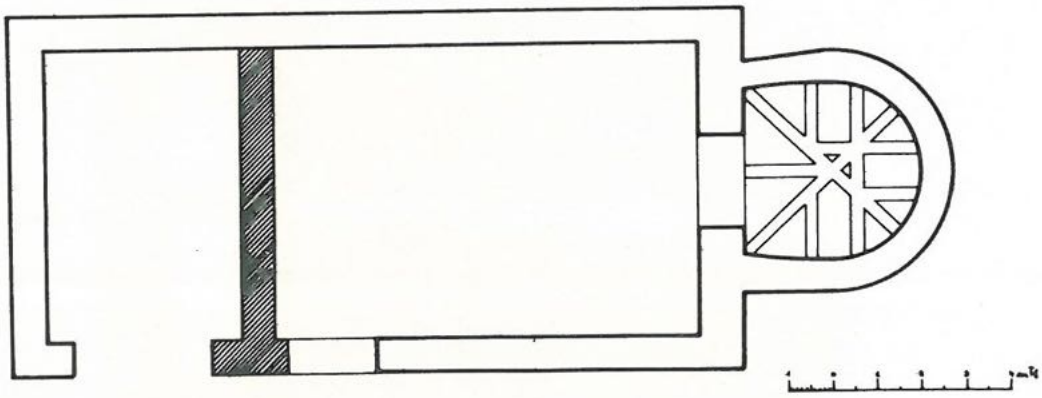


Fig.5. San Pedro de Torrecilla de Cameros (Logroño). Planta.

El hecho es que los caracteres generales de San Pedro inclinan a considerar su cabecera como obra mozárabe y que en su alzado y disposición San Andrés es muy similar. La ausencia de canes en el tejaroz de ambas, canes que se dan sistemáticamente hasta en los más rurales edificios románicos de la zona (ermitas de Santa María de Cameros o San Martín de Leza) es otra prueba de su carácter prerrománico. Quizá conviniera situar la construcción de ambas en la primera mitad del siglo XI, aunque la cubierta de San Andrés pudiera ser más tardía.

Pero lo más interesante en ambas es su situación en el camino que une Toledo y Almazán con Torres del Río, Eunate, Olorón-Sainte Marie, y Hôpital Saint Blaise, y la prueba de una utilización relativamente abundante en el prerrománico español de cúpulas con nervios que recuerdan en su trazado a las musulmanas, pero cuyas estructuras son diferentes y que si aparecen en edificios tan chicos y pobres como éstos, bien pudieron existir en iglesias de importancia. En sistemas parecidos pudieron inspirarse los arquitectos de la Seo de Jaca, de Santa Cruz de la Serós, etc., sin necesidad de copiar directamente modelos musulmanes.

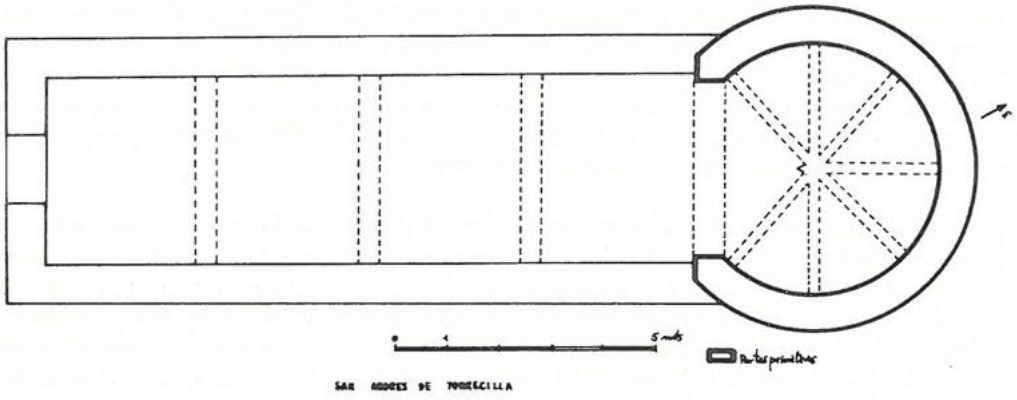


Fig.6. San Andrés de Torrecilla de Cameros (Logroño). Planta.

QUESTIONI "ISLAMICHE" NELL'ARTE VENEZIANA

MICHELANGELO MURARO. UNIVERSITA DI PADOVA. ITALIA

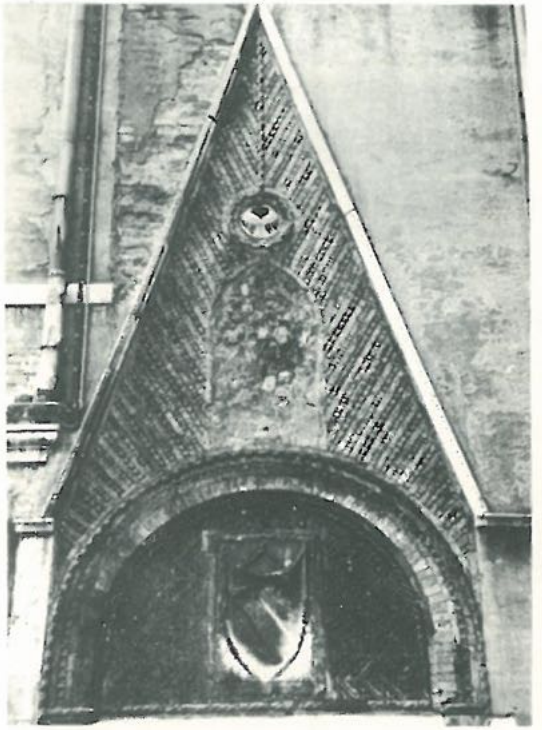
"Gratta il Turco e troverai il Tartaro; gratta il Veneziano e troverai il Musulmano".

G. Fiocco[1].

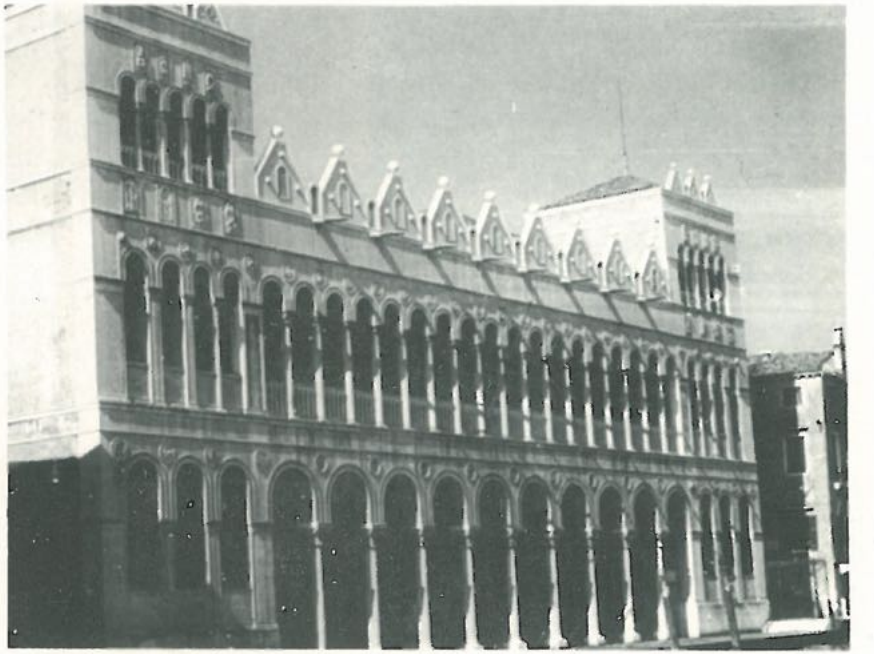
Chi desidera intendere Venezia non può trascurare i rapporti che la città ha avuto con il mondo islamico. Rapporti commerciali e politici che hanno lasciato vasta risonanza nel costume, nella mentalità, nelle arti dei veneziani. Non ci si dovrebbe limitare a cogliere (come ha fatto il Soulier per la Toscana[2]) gli aspetti più appariscenti, ma cercar di scavare in profondità, in modo da rendersi conto delle più significative conseguenze di questa segreta "amistà" di Venezia con il mondo arabo; non tanto dunque con un generico "oriente", quanto piuttosto con quello "spirito arabo-saraceno" diffuso in tutto il Mediterraneo dopo la conquista araba[3].

La situazione geografica é molto evidente: fra il mondo asiatico, da un lato e quello europeo, dall'altro, erano le vie del commercio che intessevano continui rapporti. Ed é sulle vie del commercio che s'incontravano i mercanti veneziani con gli esportatori musulmani, che nei primi secoli avevano il monopolio di tutte le più preziose merci del l'Oriente[4]. Al momento dell'acquisto -é facile immaginarlo- il mercante veneziano doveva avvicinarsi quanto più possibile alla mentalità del musulmano; al momento della vendita, invece, parlando altra lingua, egli si tramutava per adeguarsi alla mentalità dell'acquirente europeo. Non possiamo sottovalutare questa disponibilità bipolare quando parliamo di Venezia, una città, del resto, fin nella sua struttura, divisa fra acqua e terra: una città "anfibia", con tutte le conseguenze che gli elementi naturali possono trasmettere al temperamento degli uomini.

Amanti della vita agiata e dei conforti della famiglia, i veneziani erano, d'altra parte, disposti a navigare e a penetrare nelle regioni più lontane, spinti dalla necessità di allargare la cerchia delle loro imprese commerciali, ma anche dal desiderio di conoscere il mondo intero. Marco Polo e molti altri veneziani si adattarono ad assumere vesti e costumi orientali; ritornando in patria dopo decenni e sempre pronti a preferire quanto di meglio potesse venir offerto, contribuirono e diffondere fra di noi le usanze e le abitudini straniere, cui si erano facilmente abituati. In questo modo gli "esotismi" un po' alla volta cessarono di essere tali e, largamente diffusi e adattati alle condizioni di Venezia, vennero ad imprimere il carattere orientale che tutti avvertono, appena



1



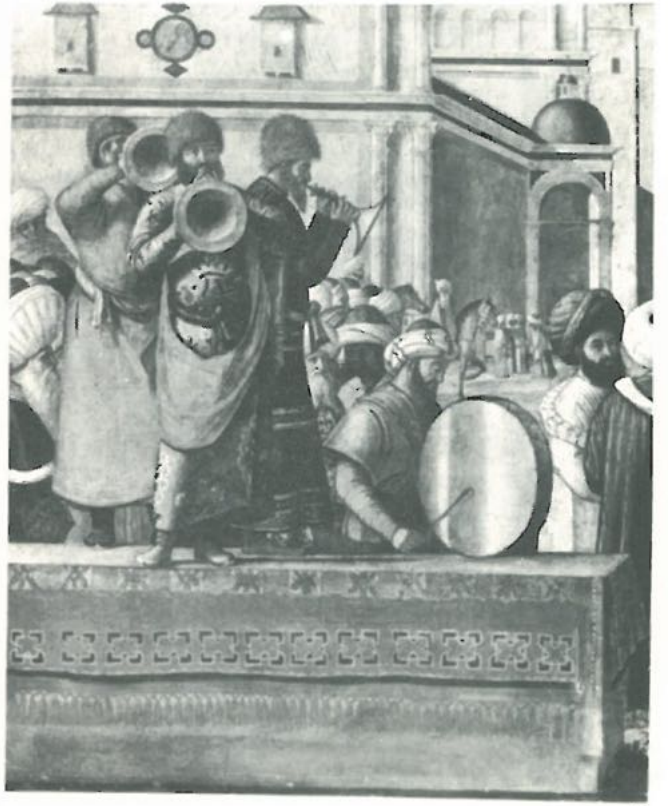
2

Fig.1. Venezia. Portale esterno di una casa a San Luca.- Fig.2. Venezia. Il Fondaco dei turchi (dopo il restauro).

3 4

Fig. 3. Decorazioni musive in rilievi marmorei. Venezia. Coronamento mistilineo su un portale della Basilica di San Marco. - Fig. 4. Rilievi islamici in chiese veneziane. Venezia. Seggio marmoreo, era nella chiesa di San Pietro di Castello.

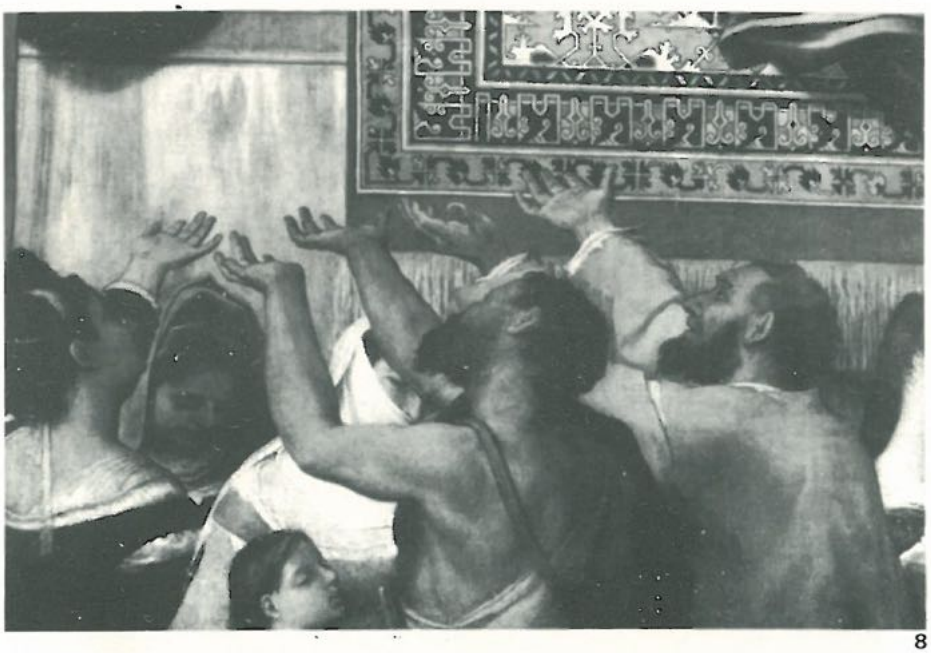
5



6

Fig.5. Metalli lavorati a Venezia da artigiani orientali. Washington, Freer Gallery, opera veneto-islamica della metà del Cinquecento.- Fig.6. Musicanti orientali. Vittore Carpaccio, San Giorgio batteza i seleniti (particolare) Venezia Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

7



8

Fig. 7. Cucio lavorato ad imitazione islamica. Venezia, Biblioteca Marciana, rilegatura del secolo XVI. - Fig. 8. Tappeti orientali in dipinti veneziani. Lorenzo Lotto, Pala di S. Antonio (particolare). Venezia, Basilica dei SS. Giovanni e Paolo.

9

10

Fig.9. Pittori veneziani in oriente. Gentile Bellini, Donna turaca (disegno), Londra, British Museum.- Fig.10. Crefici veneziani e committenti islamici. Agostino Veneziano, Il Sultano Solimano (incisione).

posano il piede nella città. Si capisce subito perché i mosaicisti di S. Marco, i pittori veneziani, soprattutto i Bellini e il Carpaccio, abbiano descritto con tanta disinvoltura i personaggi orientali che avevano incontrato nei loro viaggi e che ogni giorno giungevano a Venezia al seguito di ambascerie politiche e e di spedizioni commerciali. In una città come questa, ristretta nel breve spazio della sua laguna, nonostante la disparità degli apporti, si é sviluppata una civiltà unitaria e alquanto compatta; il conservatorismo particolare di Venezia mantenne in vita usi e costumi altrove caduti mano a mano in abbandono, rimanendo sempre fedeli ai giorni delle origini. Per questo anche nei dipinti di Giorgione, Veronese, Tiepolo, Marieschi, Canaletto, i personaggi in ricchi costumi orientali sono presentati con la più viva simpatia.

Gli artisti, i costruttori, il popolo di Venezia, forse senza avvedersene, hanno sempre tenuto vivo il legame con la componente orientaleggiante già diffusa nei giorni delle origini; lo stesso non possiamo dire degli scrittori e dei critici d'arte. L'Arslan, nel suo recente libro sull'arte gotica, riconosce, ad esempio, che l'arco a ferro di cavallo era presente a Venezia secoli prima di quel 1375 in cui per la prima volta compare nell'arte gotica francese [5]; riporta l'opinione di vari autori, ma, delle centinaia di pagine del libro, una sola é dedicata all'influso dell'arte islamica su quella veneziana. Il problema dell'arte gotica e dei suoi rapporti con l'arte musulmana é stato dibattuto dal Demus [6] e dal Bettini [7]; potremmo inoltre ricordare gli scritti più o meno approfonditi di Gilles de la Tourette, del Sottas, del Selvatico, dell'Urbani de Gheltof, del Castellar, del Kurz, del Grabar, del Babinger, del Coletti, dello Zugliani, il Crube, ecc, senza però riuscire a trovare il testo che appaghi la nostra curiosità e risponda alle questioni "islamiche" che si affacciano al nostro pensiero e che in seguito verranno proposte.

In generale si deve dire che questi rapporti vengono spesso trattati con una diffidenza che probabilmente rispecchia controversie e riserve di remota, ma ancora non dimenticata origine [8]. Diceva giustamente il Ruskin che gli antichi veneziani non avevano paura di approdare in nessuna spiaggia, bastava che fosse abitata da musulmani [9]; con i musulmani i marinai veneziani si sarebbero intesi immediatamente. Per questo trovarono la via aperta per diffondere i loro commerci nei paesi asiatici e africani, in Sicilia e nei porti della Spagna, dovunque, infine, dominasse la mezzaluna. Eppure si sa, papi e imperatori (Leone l'Armeno dell'anno 805, il Basileus Giovanni nel 971, ecc) vietarono a più riprese che Venezia commerciasse con gli "infedeli"; il legno e il ferro portati dalle navi veneziane potevano diventare navi e ferro contro la cristianità.

La diffidenza di cui ho accennato trovò nuovo alimento allorché gli accademici dell'800 costruirono in falso stile moresco alberghi, caffé, ville e mobili per i loro salotti pittoreschi. Accadde allora ciò che era avvenuto con l'arte bizantina, imbalsamata per le ripetizioni meccanicistiche dei "Madonneri". L'insegamento bizantino più fecondo aveva assunto invece accenti veneziani con la pittura di Maestro Paolo; l'interpretazione veneziana dell'arte islamica che ci interessa, non é una pedissequa e inerte ricostruzione di uno stile estraneo alla città, ma la trasfigurazione sublimata (quasi un "mudejar veneziano") di motivi e di forme imbevuti di influssi orientali, al punto da diventare parti integranti della nuova forma veneziana [10]. Il momento culminante di questo felice incontro corrisponde alla stagione in cui tutta la città di Venezia si adornava di edifici gotico-veneziani, costruiti cioé in quello stile che senza dubbio é il più vicino all'arte moresca. Ma gia prima di allora gli scrittori francesi che seguivano le Crociate,

approdando a Venezia, ne riconoscevano immediatamente l'aspetto extra-europeo, e la cantavano come una delle più belle città dell'Oriente [11]. Venezia, infatti, depura lo stile orientale di tutti gli elementi che risultano ostici ad un occhio europeo; ne conserva le suggestioni, ma imprime un suo crisma e le traduce in un linguaggio che tiene conto, anzi si basa sulle esperienze del continente cui Venezia saldamente appartiene.

Questo é uno dei punti più importanti e più difficili da risolvere: individuare, cioé, la persistenza del vigore occidentale nell'arte di Venezia, la sua dinamica di timbro europeo, il suo amore per una grandiosità di origine romana, il carattere individualistico dei suoi abitanti; il tutto senza rinnegare il gusto per la vita in cui, come vedremo, mi sembra si possa riassumere la più significativa eredità del mondo islamico.

Per uscire dal vago, come si é solito fare quando si parla dei rapporti fra Islam e Venezia, ricorderemo finalmente qualche documento; pensiamo inoltre ai resoconti degli ambasciatori, ai diarii dei pellegrini, ai trattati commerciali e politici, alle testimonianze piu dirette della storia di Venezia nei suoi rapporti con i paesi d'Oriente.

Nel 991 il doge Pietro Orseolo II firma accordi con i Principi saraceni; nel 1213, il doge Pietro Ziani sposa la figlia del Re di Sicilia, fonte di primaria importanza per la diffusione della cultura araba fra le lagune [12]; al 1220 risalgono i trattati di Venezia con il sultanato di Iconio e al 1262 quello con l'Egitto; nel 1227 il doge Contarini è in rapporto con il Principe di Antiochia; intorno al 1500 Mahnud alKurdi è un orafo persiano che firma sue opere in Venezia. Che per lo stupendo arco di S. Clemente sulla facciata di S. Marco si debba pensare all'intervento diretto di maestranze musulmane, allo stesso modo di quegli artisti che in Sicilia operarono per i palazzi e le chiese innalzati da Ruggero V [13]?

I testamenti delle più nobili famiglie continuarono a dimostrare quanto fossero frequenti nelle case veneziane le suppelettili e gli oggetti di lusso di origine islamica: i tappeti "sarantarinos" del doge Morosini nel 1206, stoffe e vesti alla "turchesca", alla "barbaresca", alla "saracena", alla "damaschina".

Ancora oggi molte parole di origine araba (specie nel campo della navigazione e della pesca, delle stoffe, dell'artigianato, della cucina, degli arredi di casa) continuano a dimostrare quanto fosse capillare la penetrazione del costume islamico nella vita veneziana.

E' da quella tradizione che provengono molte specialità dell'artigianato veneziano: cuoi dorati, metalli, legni lavorati, oreficerie; le filigrane vengono impiegate nel cosiddetto "opus veneticum ad filum"; i vetri detti "avventurine" sono sicuramente di origine araba [14]. Per avere l'oro delle loro monete lavorato alla pari delle più belle monete del tempo, i veneziani fanno venire dalla Sicilia gli artigiani della Zecca che aveva coniato il famoso "tarino", unici nell'Europa cristiana ad essere in grado di battere, come gli arabi, moneta d'oro.

Venezia era cosciente della limitatezza dello spazio a sua disposizione e, nel suo costante impegno di tesaurizzare, perciò adornava ogni momento della vita, ogni muro, ogni calle, ogni casa, degli oggetti più belli e preziosi.

Il fascino sempre esercitato dall'Oriente continuerà ad apparire anche nei dipinti dei Bellini, Carpaccio, Crivelli, Lorenzo Lotto, Tiziano, Paolo Veronese, Bordone, ecc; che arricchiscono i loro ambienti con tappeti preziosi, impropriamente chiamati alla Holbein [15]. Costante era inoltre l'impiego dei caratteri cufici, specie nei dipinti più antichi.

Ma é nell'architettura che particolarmente si rivela l'influsso dell'Oriente; pensiamo alle tecniche delle costruzioni e ancor più alle cupole, ai merli dei coronamenti, alle facciate di marmi o mattoni policromi, che talvolta assumono una impalpabile leggerezza. L'influsso islamico si troverà anche negli edifici ufficiali e di culto (pensiamo, ad esempio, a tutta una serie di portali ammirevoli, ai pulpiti di S. Marco e di Grado, ecc.), ma più spesso lo si troverà nell'architettura civile.

Diremo anzi che l'influsso islamico, a differenza di quello bizantino, ha avuto larga diffusione fra il popolo, incidendo profondamente anche nel costume dei ceti più bassi, penetrando capillarmente in ogni casa. La casa veneziana con i suoi cortili, i suoi pozzi e i suoi giardini, le scale esterne, le logge, i ballatoi, le altane, il moltiplicarsi di balconi e di finestre anche ad angolo per godere lo spettacolo di altre case, piazze e giardini. Le "finestre alla veneziana" che permettono di vedere senza essere visti, non sono una derivazione dei "musebak" dei musulmani? Perfino la pianta della casa veneziana in qualche modo rispecchia l'abitazione musulmana, specie della presenza del portico che attraversa da un capo all'altro l'edificio.

Il Fondaco dei Turchi, inoltre, può far pensare alla fronte di una ricca moschea; l'interno del Fondaco dei Tedeschi (come i chiostri e i cortili piccoli e grandi della città) riprende le forme del caravan-serraglio. Tale, del resto, era la funzione del "fondaco veneziano", finché i mercanti tedeschi continuarono a trovare la loro base in questo palazzo sul Canal Grande.

Se ci inoltriamo attraverso le calli di Venezia troviano un gran numero di suggestioni islamiche ("Venezia é tutta un grande suk", era solito dire il Fiocco). Sia nell'urbanistica della cittá (anche qui, una sola piazza e molti campi, come i "medajan" dei musulmani), come nella toponomastica che rivela la presenza di una specifica corporazione nelle varie strade, o dichiara il nome della famiglia che aveva il patronato sulla zona.

La presenza dei barbacani, i "kosnici" delle città musulmane, il gran numero di campanili, le botteghe caratteristiche che si affacciano nelle strette e irregolari strade, l'acqua piovana raccolta nei pozzi, le porte riccamente decorate, i colombi e le fontane, la gente oziosa nei caffé, le soluzioni improvvisate che raccordano un complesso all'altro con la disinvoltura tipica delle costruzioni lignee, il numero infinito di finestre da cui ci si affaccia come da fioriti "mirador": questi sono gli elementi che per primi fanno pensare all'Oriente quando si giunge a Venezia.

Ma sono soprattuto i particolari architettonici e decorativi che rivelano la presenza di una matrice che non é tanto gotica, quanto piuttosto moresca. Archi a peduccio rialzato, a ferro di cavallo, incorniciature a mattoni ben lavorati e disposti a formare un ricamo, coronamenti, trafori, policromie, "sculture-merletto" direttamente importate o attentamente imitate da artefici veneziani, inserimento di marmi colorati e di elementi decorativi a carattere geometrico o astratto, largo impiego del legno nei soffitti decorati o a carena di nave, svettare di camini accanto alle altane sui tetti.

L'arco polilobato che conclude le facciate di S. Aponal, S. Giovanni in Bragora, dell'-Abbazia della Misericordia, perfino della Basilica dei Frari, trova la sua apoteosi e fa pensare alla miriade di archi polilobati nelle finestre di tutta la città.

"E' veramente straordinario che questi motivi orientali -fra cui spicca per bellezza l'arco spezzato della Porta dei Fiori- non appaiano in S. Marco come elementi estranei e isolati. Essi compaiono qui -e forse ancor più numerosi nell'architettura profana fino alla metà del Quattrocento- con la naturalezza di una cosa nota e da lungo usata e formano una sintesi organica con altri elementi emotivi provenienti dall'Occidente e da Bisanzio" [16].

E' interessante ripensare a queste suggestioni, che però continueranno a restare tali, fintanto che non avremmo risolto la serie di questioni che sono a monte di questa ricerca. Solo quando avremmo risposto a questi quesiti, le questioni e le suggestioni islamiche di cui Venezia sembra gravida assumeranno un vero significato; diversamente resteranno delle contastazioni curiose, degli elementi interessanti, ma privi di una esauriente giustificazione.

La prima questione che attende una risposta riguarda i rapporti dell'arte islamica con quella bizantina che, nata de Roma, sarebbe stata arricchita e modificata in base agli influssi provenienti dalle stesse civiltà che l'Islam farà proprie e divulgherà in tutto il Mediterraneo. "Di quale Oriente si tratta? Elementi di derivazione largamente orientale o araba vengono inseriti nell'ambito di un gusto la cui connotazione tardo-antica bizantina infine risulta predominante. Il gusto decorativo arabo ha la stessa matrice tardo-antica che sta alla base della visione bizantina", riferisce lo Zuliani [17]. Venezia, però, subì l'influsso dei paesi orientali attraverso il filtro estremamente sottile di Bisanzio e rimase fuori della corrente che porta le grandi radiazioni islamiche in Italia, in Toscana e in Lombardia [18].

La seconda questione da appurare si riferisce al valore che rispettivamente hanno a Venezia l'arte gotica e l'arte moresca, e quali possono essere i reciproci rapporti fra le due, dando per scontato che il così-detto "gotico veneziano" (lo stile che ha improntato veramente di sé tutta la città) ha trovato Venezia ben disposta ad accoglierlo grazie alla precedente diffusione della tradizione moresca.

La terza questione tocca i rapporti e le affinita fra veneziani e musulmani. Il mondo islamico é mai stato considerato dai Veneziani un vero nemico? Ricordiamo che nei giorni delle origini fu l'amicizia con i musulmani di Egitto a permettere ai veneziani di portare via ai Copti il corpo di S. Marco e le altre reliquie, che hanno costituito il vero tesoro della città.

Quando i veneziani ricevevano in Palazzo Ducale le ambasciate orientali, non volevano che i buoni rapporti fossero turbati dalla rappresentazione di battaglie contro il turco e di conquiste che avrebbero potuto offendere la sensibilità dei loro ospiti. Soltanto dopo Lepanto, infatti, nella Sala del Maggior Consiglio furono inseriti soggetti simili, allo scopo di dimostrare all'Europa il merito di Venezia, quale difesa della cristianità contro l'Islam. Data la decadenza dei commerci con l'Oriente, si deve dire, però, che allora non interessava più ai veneziani tenersi amici, come un tempo, i paesi d'Oriente [19].

La quarta questione é la più determinante, ma tocca ancora un punto ancora più arduo, data la difficoltà di districarsi fra i molti aspetti e le molte sette che dividono l'Islam: si desidererebbe entrare nel vivo della questione e giungere a capire quale era la particolare visione del mondo che ha maggiormente influenzato la spiritualità e il carattere dei veneziani, ma anche, si può dire, di tutte le popolazioni mediterranee che sono venute a contatto con i musulmani.

Il punto che più interessa forse riguarda la visione di un mondo inteso come dono di Dio; la considerazione che gli esseri umani, ognuno a suo modo, cantano le lodi di Dio; l'atteggiamento fiducioso dell'uomo con il mondo amico che lo circonda; la fede nella generosità di Dio, non inteso quale giudice e punitore, ma quale generoso protettore dell'universo.

Se questi aspetti trovano la loro origine in particolari atteggiamenti di qualche setta, o in generale nella spiritualità musulmana, possiamo dire di aver individuata la genesi di molti aspetti costitutivi e fondamentali di Venezia: la genesi della tanto riconosciuta festosità dell'arte veneziana; dell'umanizzazione e del divino che, fra l'altro, porterà all'invenzione della Sacra conversazione; della valorizzacione dei giardini e della natura (un'antica testimonianza dichiara che vi erano più giardini a Venezia che in tutto il resto d'Italia) che condurrà all'invenzione del paesaggio moderno; dell'equilibrata, sana e diretta visione del mondo, che porterà a godere della vita a contatto della natura, nelle ville del Palladio e nei paesaggi di Giorgione.

NOTES

1. G. Fiocco, "Arabesche di Tiziano e di Francesco Vecellio, in 'Commentari', 1960, XI, n.2, p.107.; B. Cecchetti, "Il bazar a Venezia nel secolo XIV", in 'Ateneo Veneto', 1886, XXXI, p.213.

2. G. Soulier, "Les Influences orientales dans la peinture toscane", Paris, 1924; D. Vaughan, "Europe and the Turk: A Pattern of Alliances, 1350-1700", Liverpool, 1954.

3. H. Huth, "Sarazenen' in Venedig ?", in 'Festschlift Ladendorf' Colonia e Vienna, 1970, pp. 58-68. "Fra l'ottavo e il XI secolo, il mondo islamico -oltre che fonte di una tendenza stilistica- deve essere stato anche il principale mediatore delle forme iconografiche di origine asiatica". F. Zuliani, "I marmi di San Marco", Venezia, s.d., p. 34. Per la policromia, cfr. E. Mâle, "Arts et artistes du Moyen-Age", Paris, 1928, p. 56.

4. G. Luzzatto, "Storia economica di Venezia", Venezia, 1961.

5. E. Arslan, "Venezia gotica", Milano, 1970, p. 26; S. Bettini, "L'architettura di San Marco. Origini e significato", Padova, 1946.

6. O. Demus, "The Church of San Marco in Venice", Washington, 1960; O. Demus, "Zwei Dogengräber in San Marco Venedig", in 'Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinischen Gesellschaft', V, 1956, p. 41.

7. S. Bettini, Op. cit. 1946, II, p. 282.

8. La secolare guerra di Venezia contro il Turco per il predominio nel Mediterraneo orientale e per la difesa della Cristianità, continuò a rappresentare l'aspetto negativo dei rapporti della Serenissima con l'Oriente musulmano.

9. J. Ruskyn, "Il bottino di Tiro", in 'Venezia', edizione di M. Pezzè Pascolato, Firenze, 1925, p. 13: "Che le colonie fondate da Venezia fossero nell'Asia, nell'Isola di Atlantide, poco importava a quel tempo; ma importava moltissimo il fatto che fossero colonie in relazioni amichevoli con il saraceno".

10. O. Demus, Op. cit., 1960, p. 104. Scrive E.J. Grube ("Elementi islamici nell'architettura veneta del Medioevo", in 'Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio', Vicenza, 1966, VIII, parte II, p. 231): "Poichè furono gli architetti gotici che rivestirono questa forma islamica di valori strutturali e tettonici, facendo un'opera di creazione originale, non si potrà quindi assolutamente parlare di un influsso, ma al massimo di uno stimolo artistico".

11. B. Rava', "Venise dans la littérature française", Paris, 1916, p. 152.

12. O. Demus, Op. cit., 1960, p. 104.

13. S. Bettini, "Aspetti bizantineggianti dell'architettura di Torcello", in 'Torcello', Venezia, 1940, p. 45.

14. C.A. Levi, "Iberia", Venezia, 1883, p. 69; A. Gasparetto, "Il vetro di Murano", Venezia, 1958; O. Benesch, "The Orient as a Source of Inspiration of the Graphic Arts of the Renaissance", in 'Festschlift Winkler', Berlino, 1959, p. 251; O. Kurz, "A Gold Helmet Made in Venice for Sultan Sullayman the Magnificent", in 'Gazette des Beaux Arts', 74, 1969, p. 249.

15. K. Erdmann, "Venezia e il tappeto orientale", in 'Venezia e l'Oriente fra tardo Medioveo e Rinascimento' (a cura di A. Pertusi), Firenze, 1966, pp. 529-545; H. Goetz, "Oriental Types and Scenes in Renaissance and Baroque Painting", in 'Burlington Magazine' 73, 1938, parte I, pp. 50-62, parte II, pp. 105-115; A.N. St. Clair, "The Image of the Turk in Europe", New York. 1973.

16. O. Demus, Op. cit., 1960, p. 125.

17. F. Zuliani, Op. cit., p. 33.

18. E.J. Grube, Op. cit., 1966, p. 247.

19. M. Muraro, "Idéologie et iconographie des doges vénitiens", in 'Atti del Convegno di Krusevac: Iconographie des souverains au Moyen Age', 1971, 9 Ottobre.

NUEVOS DATOS SOBRE LA IGLESIA DE SAN BAUDELIO DE BERLANGA (SORIA)

GRATINIANO NIETO GALLO. UNIVERSIDAD AUTONOMA. MADRID. ESPAÑA.

La Iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria), ha sido siempre reconocida como monumento singular dentro del arte mozárabe. Su interés arquitectónico y los problemas planteados por la existencia de la tribuna que se levanta a los pies de la misma, vienen acrecidos, y algunos parece que quedan en parte, resueltos, con los recientes descubrimientos hechos al restaurarse sus pinturas y que tuvimos ocasión de constatar. Es lamentable que no haya podido leer su comunicación el Dr. Herrera Villas, pues seguramente nos hubiera dado lugar a tener un cambio de impresiones sobre este tema.

Como en la comunicación anunciada pensamos se abordarían los problemas constructivos, cronológicos y estéticos que este singular monumento plantea, desde que el maestro Gómez-Moreno y después Camón Aznar se han ocupado del mismo y de sus pinturas, no voy a detenerme en ellos; pero como la comunicación anunciada no nos ha dado pie para intervenir y por estimar que son de interés para la cronología de algunos elementos arquitectónicos del monumento y de algunos de los problemas que plantea, he improvisado esta comunicación con el afán de dejar constancia de algunos hechos que hemos podido constatar personalmente.

Hace unos años hubimos de promover la restauración de este monumento. Con este motivo se sometió a la consideración de la Real Academia de Bellas Artes el proyecto redactado por el arquitecto G. Arenillas. La Academia hizo algunas interesantes observaciones al proyecto e indicaba la conveniencia de que suprimiera la escalera que pone en comunicación la tribuna con el interior de la iglesia.

El dictamen de la Academia se hubiera seguido al pie de la letra porque tradicionalmente se viene creyendo que la citada tribuna no tenía comunicación alguna directa con el interior y que sólo se podía acceder a ella mediante una escalera a través del hueco que se abre en el muro de los pies de la iglesia. El problema era interesante, pero cuantas veces nos hemos enfrentado con él nos dejaba insatisfechos la solución que generalmente se le daba.

Paralelamente a la restauración de la iglesia, desde el Instituto Central de Restauración y Conservación, promovimos la consolidación de los restos de pintura que aún quedan, hicimos ensayos de reavivar las pinturas en mate; con resultados altamente positivos se sentaron las bases para hacer una campaña tendente a la reanimación cromática de todo el conjunto y sobre todo tratamos de poner al descubierto cuantos restos de pintura subyacían bajo capas de enlucidos modernos.

Trazado el plan, la pericia y sensibilidad del restaurador L. Ballester hizo lo demás, y entre los resultados obtenidos hay que anotar el descubrimiento de un gran cuadrúpedo en la parte inferior del muro frontal a la puerta, junto al arranque de la escalera que pone en comunicación el cuerpo de la Iglesia con la tribuna, y una serie de círculos enmarcados por líneas inclinadas que siguen la dirección de la escalera. Este dato, insignificante a primera vista, tiene singular interés pues acredita, de manera que no deja lugar a dudas, que la citada escalera, cuyos banzos están encastrados en el muro, existía ya, de manera indudable en el siglo XII, fecha en que se hicieron las pinturas.

En razón de esta constatación y del interés que, como documento para la historia del monumento tienen los datos consignados, estimamos que procedía la conservación de la escalera de referencia, a cuya presencia, pensamos hay que prestar mayor atención de la que se le ha prestado hasta ahora, ya que puede ser elemento importante en el momento de tener que interpretar la función de la tribuna y el acceso desde esta al interior de la iglesia. Como he anotado, al menos desde el siglo XII su existencia está comprobada de manera indudable, lo que hace, sin duda, aconsejable la conservación de la misma por el respeto que desde el punto de vista histórico merece cualquier elemento que puede aportar alguna información en relación con el monumento al que está unido.

REPRESENTACION DEL LEON EN EL ARTE HISPANOMUSULMAN

MARIA VICTORIA ORDOÑEZ PALACIOS. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. MADRID. ESPAÑA

El arte árabe representó una gran cantidad de animales, reales y fantásticos, y entre ellos cabe destacar por su repetición el pavón, el águila y el león. El origen del último, al igual que casi todos los demás, lo debemos buscar en las artes de los pueblos conquistados (Egipto, Babilonia, Bizancio, Irán) que tenían una gran trayectoria animalística.

Animal que encarnaba la bravura en Andalucía[1], es representado en distintas materias (piedra, yeso, cerámica, tejido, marfil y metales preciosos) y en distintas actitudes y posiciones (aislado, alternando con otros animales y en escenas de lucha y caza).

El león constituyendo por sí solo el motivo principal aparece como león rampante, pasante y vigilante o guardián; formando pareja con otros de su misma especie o en medio de follaje y ataurique.

El rampante, en actitud de atacar, que tanto se reproduciría en la heráldica cristiana, lo vemos representado en la Bandera de las Navas de Tolosa y en los azulejos granadinos de comienzos del siglo XVI en la Capilla de San Bartolomé del Hospital de Agudos[2], ya con la intervención de artistas cristianos. Los leones rampantes cruzados se ven en la Arqueta de Santo Domingo de Silos (Fig.1), hoy en el Museo de Burgos, en las zonas superiores e inferiores de los dos frentes principales o mayores: son cuatro parejas de leones cruzados formando una X y labrados en dos planos; este tema ya había sido representado en el arte greco-iranio de Perm: copa de plata del Museo del Ermitage[3].

El león aislado no se prodigó tanto en el arte hispanomusulmán como en los pueblos sometidos; un ejemplo de él es un tejido conservado en Amsterdam[4], en el que la figura se representa de frente, posición que no sigue las leyes del arte primitivo que evita el acortamiento de las figuras vistas de frente. El tejido conservado en el Museo Arqueológico de Madrid y que antes se encontraba en el Altar de San Millán de la Cogolla (Fig.4) presenta dos leones unidos por su parte posterior y con sus cuerpos adornados de cruces (motivo muy popular en los vestidos de España e Irán).

Los leones pasantes, es decir en actitud de marcha generalmente de izquierda a derecha de la orfebrería y eboraria del arte medo[5], de los ladrillos vidriados persas[6] y de los mosaicos sirio-normandos de Antioquía[7], pasan al arte árabe según vemos en numerosas obras tales como cuentas para collar[8], objetos de metal[9], cerámica, arcos de la Alfajería de Zaragoza....y marfiles del siglo XIII que tienen un mayor naturalismo que los anteriores como los existentes en la Arqueta de San Félix de Gerona: suelen ser esquemáticos y estilizados, encerrados en círculos enlazados entre sí y con frecuencia alternan con otras especies de animales como perros, águilas.

El león cuya actitud es semejante a la de otros de los países conquistados que tenían la misión de vigilar o guardar, los encontramos en el Patio de la Alhambra, en el Partal y otros descubiertos posteriormente .Los primeros, labrados en mármol blanco alrededor de 1365-7, arrojaban agua por la boca por medio de tubos o cañerías, y las posiciones de los segundos pueden compararse a la de los leones guardianes de Tell-Harma[10] y al llamado León de Hieracompolis[11]. (Figs. 6-9).

Las parejas de leones afrontados y separados por el árbol de la vida, tema muy representado en el arte mesopotámico, asirio e iranio, se observan en obras de marfil y tejido hispanomusulmanas y ya en territorio cristiano, hecho por mudéjares, en el Claustro de San Fernando en las Huelgas de Burgos[12]. Encerrados en círculos y en estructuras poligonales, acomodan su figura al marco: Arqueta de la Catedral de Tortosa (Fig.2). Sus rabos se unen y entrecruzan en la nº 10-1866 del Museo Victoria y Alberto de Londres[13] o lo llevan entre las patas dando una sensación de más naturalismo como en el Tejido de Dª Leonor de Castilla conservado en el Museo de Burgos[14]. A veces, estos leones tienen tal simetría que forman una composición que semeja ser uno monstruoso, como en el tejido conservado en el Arqueológico[15].

Los distintos miembros del león se representan por separado, tal vez con alguna finalidad religiosa o simplemente con carácter decorativo, como las cabezas de las Pilas de abluciones de Córdoba y Alamiria (Figs. 10 y 11), en las que alternan con antílopes y follaje; en el Aldabón de San Salvador de Sevilla[16] que perteneció a una mezquita reedificada en 1079, en el que los dientes del felino sujetan una anilla hexagonal, lo mismo que en el Mortero de Monzón del Museo de Villanueva y Geltrú[17].

Las representaciones siguientes muestran que el león no tenía entre los árabes el sentido de nobleza y pureza que solían darle los pueblos de Occidente, sino de indómita bravura y sanguinario instinto. En las escenas de lucha son varios los animales atacados, como la gacela: tema de origen árabe y que siempre es motivo principal; ejemplo de ello es el Bote de marfil del Museo de Louvre (Fig. 3); tema que vuelve a repetirse ocho veces en la Arqueta del Museo de Burgos, en la Pila de abluciones de la Alhambra (Fig.12) y en los fragmentos que se conservan de la de Córdoba[18].

La lucha del león y el toro provocada por la maldad y la astucia de los Libros Indicos fue representada entre los pueblos sumerios, asirios y persas[19 - 20], y más tarde los árabes la representan cuatro veces en las franjas superiores e inferiores de la Arqueta del Museo de Burgos con cierto esquematismo lineal y más detallado y en otra posición están los leones de los medallones circulares del Bote sin tapa del Louvre[21].

Otros animales atacados por el león en las representaciones hispanomusulmanas son

los elefantes y las esfinges; los primeros, los vemos en el tejido de San Isidoro de León (Fig. 5) (de dudosa procedencia hispánica) y las segundas en el tejido que procede de una tumba de Vich [22].

El león es el animal con el que con más frecuencia se lucha en las representaciones del arte árabe. Se le ataca a pie y a caballo; con lanza y escudo; arco y puñal. Su origen en la plástica, hay que buscarlo entre los sasánidas, que extienden su arte por todas partes, llegando incluso hasta la China: tejido del siglo VIII del Tesoro Imperial de Shosoin en Nara [23]. Las dos mejores representaciones de este tema las encontramos en el medallón central del frente posterior de la Arqueta de Pamplona (Fig. 13) y en la cubierta de la misma arqueta, en la que el cazador va a caballo y clava la lanza en un felino que se vuelve para atacarle, acomodándose todos los elementos de la escena al marco polilobulado del medallón.

El león, se representa tanto por su significación, decoración y por las abundantes representaciones que de él habían hecho los pueblos sometidos al Islam, ya que se puede decir que los árabes no fueron los propios artistas de su arte, sino que, los vencidos, una vez conquistados, fueron los que siguieron haciendo sus artes representativas influyendo en los vencedores.

NOTAS

1. H. Pères. "Poésie andalouse en árabe clasique au Xe siècle". 2ª ed. 1953.

2. T. Balbás. "De la cerámica (azulejos con representación figurada)". 'Al-Andalus' IV 1936-9. pg. 419.

3. R. Ghirshman. "Irán, partos y sasánidas". Aguilar. fg. 343. pg. 266.

4. F. Lewis May. "Slick textiles of Spain eight fifteenth century". New York 1957. fg. 32. pg. 47.

5. R. Ghirshman. "Persia, protoiranios, medos y aqueménidas". Aguilar 1964 fg. 193 pg. 96.

6. Ob. ant. fg. 193. pg. 147.

7. R. Ghirshman. "Irán..." fg. 406. pg. 307.

8. M. Gómez-Moreno. "Arte árabe hasta los almohades, arte mozárabe". Madrid 1951. 'Ars Hispaniae'. fg. 400.

9. Gómez-Moreno. ob. ant. fg. 354.

10. André Parrot. "Sumer". fg. 364. pg. 297.

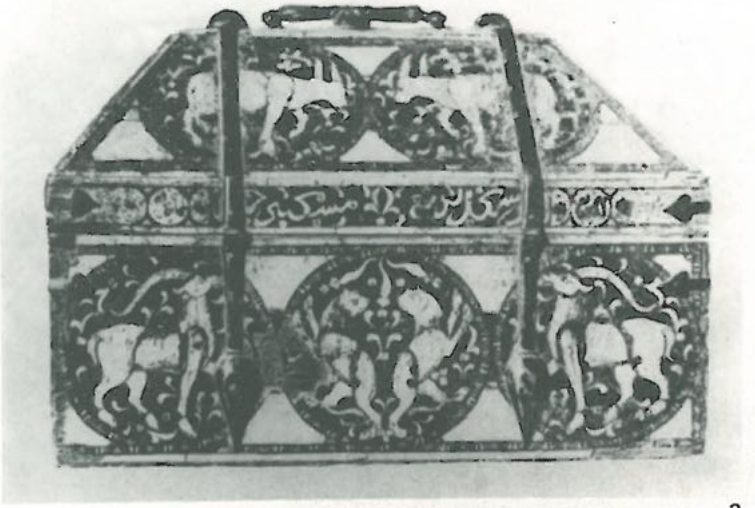
11. J. Pijoan. "Historia General del Arte". V. XII. Col. 'Summa Artis'. fg 73.

12. T. Balbás. "Yeserías descubiertas en las Huelgas de Burgos". 'Al-Andalus' VIII 1943. pg. 209.

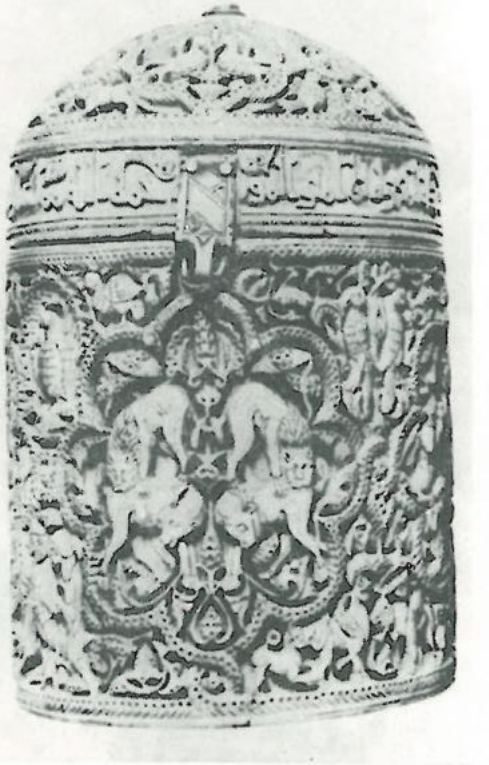
13. J. Ferrandis. "Marfiles árabes de Occidente" 2 vols. Madrid 1953. T I nº 22.

14. F. L. May. ob. ct. fg. 81 pg. 111.

1

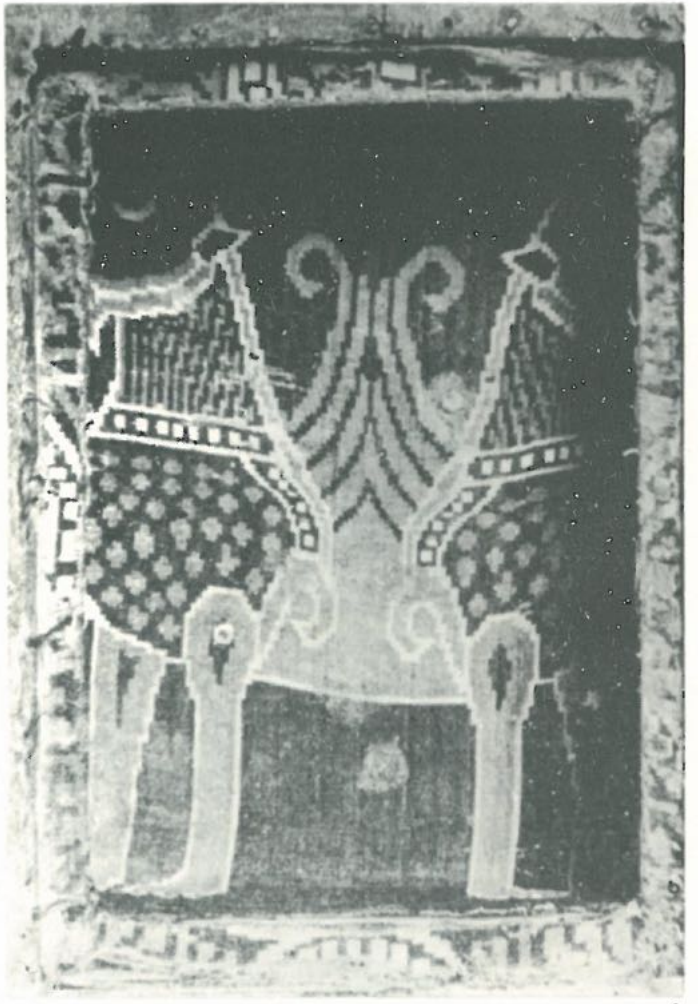


2



3

Fig.1. Arqueta de Santo Domingo de Silos (Museo de Burgos).- Fig.2. Arqueta de la Catedral de Tortosa.- Fig.3. Bote del Museo del Louvre.



4

5

Fig. 4. Tejido procedente de San Millán de la Cogolla conservado en el Museo Arqueológico de Madrid.–Fig. 5. Tejido de San Isidoro de León.

6

7

8

9

Figs. 6 y 7. Leones en el Partal de la Alhambra, procedentes del antiguo Maristán de Granada.- Fig.8. Fuente del Patio de los Leones en la Alhambra.- Fig.9. León procedente de San Francisco, conservado en el Museo de la Alhambra.

10

11

12

Fig.10. Pila de abluciones de Córdoba.- Fig.11. Pila de abluciones de Alamiría.- Fig.12. Pila de abluciones de la Alhambra.- Fig.13. Arqueta de Pamplona: detalle de la cara posterior.

15. F. L. May. ob. ct. fg. 51 pg.77.

16. Gómez-Moreno. ob. ct. fg. 395 d.

17. Gómez-Moreno. ob. ct. fg. 394.

18. Gómez-Moreno. ob. ct. fg. 247.

19. Andrè Parrot."Assur" fg. 20. pg. 160.

20. Andrè Parrot."Assur" fg. 328. pg. 257.

21. J. Ferrandis. ob. ct. T. I nº 15.

22. F. Lewis May. ob. ct. fg. 30. pg.48.

23. R. Ghirshman. "Persia...." fg. 387. pg. 318.

L'ICONOGRAPHIE DES MONUMENTS D'ART TURCS EN HONGRIE

GYORGY ROZSA. MUSEE NATIONAL HONGROIS. BUDAPEST. HONGRIE

L'occupation turque du milieu de la Hongrie qui dura de la prise de Buda (1541) jusqu'à la paix de Karlóca (Karlovic, 1699) influença non seulement la manière de vie des habitants, mais laissa aussi ses traces dans la forme extérieure des villes et du pays entier. Les illustrations contemporaines topographiques et historiques perpétualisaient les silhouettes des villes médiévales hongroises deveunes tout à fait orientales. Les monuments d'art turques - surtout réligieux - restés intacts durant la guerre de la libération passaient par des curiosités exotiques dans le milieu baroque et éveillaient l'intérêt des artistes des siècles XVIIIe et XIXe.

Leurs vues sont des sources importantes dans tous les cas où les monuments sont disparus ou bien modifiés postérieurement.

LA INFLUENCIA ISLAMICA DE ALGUNAS PUERTAS ROMANICAS DE LA CUENCA DEL DURATON

INES RUIZ MONTEJO. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. ESPAÑA

En la cuenca del río Duratón existen unas pequeñas iglesias cuya particularidad radica en la presencia de arcos lobulados en sus portadas.

Esta delimitación geográfica tan precisa se debe a su proximidad con Sepúlveda, cabeza administrativa y, por consiguiente, artística del concejo medieval del mismo nombre. Sin embargo, sería más exacto hablar de una demarcación mayor, la del alfoz sepulvedano del siglo XI, puesto que en zonas alejadas del Duratón se encuentran iglesias con el mismo tipo de puerta, aunque en forma dispersa y aislada.

Los arcos lobulados revelan una influencia islámica cuyo origen es problemático.

Resulta fácil atribuir a las comunidades de mozárabes o mudéjares, insertas en la sociedad hispano-cristiana medieval, la existencia de influjos musulmanes en sus manifestaciones artísticas. Pero en este caso considero necesario recurrir al contexto sociohistórico de la zona, durante los siglos XI y XII, con el intento de comprobar la verosimilitud de tal hipótesis.

La repoblación de la zona central, llevada plenamente a cabo a partir de la conquista de Toledo, se hizo mediante concejos. El de Sepúlveda fue uno de los más importantes y extensos, hecho ratificado por la existencia de un fuero, los Fueros de Sepúlveda, concebido, o mejor dicho consolidado y fijado por Alfonso VI, en el año 1076. En dicho fuero se regulaban todos los aspectos que abarcaba la vida de esta comunidad guerrero-rural y aquí hemos llegado al punto de referencia que nos va a permitir averiguar la posibilidad de infiltraciones islámicas a través de las mencionadas minorías étnicas.

En el fuero de 1076 los moros no son objeto de tratamiento como comunidad dentro del concejo, en cambio se refleja que la servidumbre es propia de su condición. Así pues, nos encontramos con un elemento mudéjar de carácter servil al que no se le puede conceder importancia en el campo artístico y carencia en cambio de una comunidad libre de mudéjares dedicada a oficios artesanales y de albañilería, como en tantos otros

lugares de Castilla, cuya presencia aparece siempre testificada y regulada en los fueros y que sería muy favorable a esta argumentación.

Hay otra razón, ésta de índole artística, que hace desechar de una manera casi total la idea. Resultaría paradójico que un motivo ornamental difundido por mudéjares en el románico en piedra no se encuentre en el foco mudéjar de Cuéllar, tan cercano a Sepúlveda. Porque a nivel local o regional existe la transmisión y pervivencia de temas ornamentales y más aún en estas comunidades tan cerradas.

Respecto a la posible participación mozárabe también es muy dudosa. Como pertenecientes a la comunidad cristiana, generalmente no son objeto de una mención especial en los fueros. Y los historiadores vienen a coincidir en que los grandes contingentes de mozárabes se asentaron en el reino de León, mientras que en el de Castilla son elementos que escasean.

En suma, mediante este sondeo por la historia, vemos que el resultado a favor de una influencia musulmana a través de una de estas dos minorías étnicas es negativo.

Son varios los autores [1] que hablan de la influencia islámica de los arcos lobulados, pero sin precisar el cómo y porqué de esta influencia. Sin embargo, me parece muy interesante la opinión de Crozet [2] cuando dice que se trata de una fórmula ornamental de indudable origen califal, adoptada por el románico francés que a su vez transmite al románico español. Centra el artículo en la zona de Limoges, pero también menciona su difusión por la Francia central y meridional.

Teniendo en cuenta que durante el periodo románico la coincidente sensibilidad hermana el arte a escala europea y, más aún, que en la zona geográfica señalada por Crozet, centro y sur de Francia-España, existía un común gusto estético favorable a lo musulmán, dado sus frecuentes contactos culturales con el mundo hispano-árabe, considero lógico que el arco lobulado, al margen de haberse introducido antes o después en el románico francés o español, éste es otro problema, se convierta en uno de los muchos motivos ornamentales del románico y que la presencia de arcos lobulados en un románico segoviano ya tardío obedezca a esta razón.

Encontramos portadas románicas con arcos lobulados en los siguientes pueblos:

Duratón, en la cuenca del mismo nombre.

Sotillo, también situado en la cuenca del río Duratón.

El Olmo, pueblo muy próximo a Sepúlveda y a orillas del río Serrano, afluente del Duratón.

Castroserna de Arriba y Turrubuelo, que no pertenecen a la cuenca del río, pero que están comprendidos dentro de la demarcación del alfoz sepulvedano del siglo XI.

No concedo a estas portadas una cronología anterior a la mitad del siglo XII. Todas ellas presentan como característica común que los arcos lobulados constituyen el motivo ornamental de la arquivolta inferior o más pequeña. Son puertas de tres arquivoltas, a excepción de la de Turrubuelo que presenta sólo dos, la mayor de las cuales tiene un

carácter fundamentalmente decorativo y la intermedia es abocelada. Estos arcos se apoyan en un ábaco corrido y decorado que sólo da paso a columna y capitel en la arquivolta intermedia.

La portada de Duratón es la más antigua del grupo. Puede corresponder a mediados del siglo XII. Su decoración es menuda, círculos entrecruzados en la arquivolta superior y pequeñas conchas en el ábaco. La arquivolta lobulada presenta una particularidad en relación a la de las restantes portadas: es mixta, es decir se compone de bocel y arcos lobulados, causa por la cual dichos arcos presentan una enjuta poco profunda siempre, vuelvo a repetir, en relación con las otras puertas.

En Sotillo se adivina una cronología posterior, segunda mitad del siglo XII. Son varias las características que la revelan: un arco de medio punto muy abierto, decoración de dientes de sierra en la arquivolta superior y de rosetas en las enjutas de los arcos lobulados. En esta puerta, como en las restantes, los lóbulos dan un aspecto de robustez dado que sólo ellos constituyen una arquivolta y por tanto son remate inferior de anchas dovelas. El ábaco ofrece motivos vegetales introducidos en círculos entrelazados. Los capiteles no se conservan.

Las puertas de El Olmo y Castroserna presentan idénticas características que la anterior. Sin embargo, en ambas se mantienen los capiteles en buen estado de conservación; son temas vegetales conforme a estilo corintio, apreciándose en El Olmo la utilización de trépano en ábacos y capiteles.

Turrubuelo. Su cronología también es tardía, incluso en este caso quizá se pueda hablar de comienzos del siglo XIII, y sólo ofrece una novedad frente a las anteriores, dos arquivoltas en vez de tres, abocelada la superior y lobulada la inferior. Asimismo los ábacos y los capiteles revelan trabajo de trépano, destacando en el conjunto formado por ambos su altura debido a que se puede hablar de capiteles dúplices, es decir uno superpuesto al otro, constituídos ambos por hojas que, al curvarse en su parte superior, forman una especie de voluta continuada por todo el capitel.

Tras esta pequeña exposición la conclusión es la siguiente: la influencia islámica que reflejan estos arcos lobulados no proviene directamente de una comunidad mudéjar, asentada en el alfoz de Sepúlveda, sino que adoptados por el románico desde un primer momento llegan a Segovia, probablemente, a través de penetraciones leonesas en el románico segoviano (este es un punto que espero poder aclarar en la tesis que estoy elaborando, "El románico en las provincias de Segovia, Guadalajara y sur de Soria"), hipótesis avalada por la presencia de arcos semejantes en San Isidoro de León y por tanto de cronología anterior.

NOTAS

1. Cito como ejemplo a Elie Lambert por referirse a un tema tan cercano como es el románico en Soria: "L'influence artistique de l'Islam dans les monuments de Soria". Anuario del cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos. T. III. 1935.

2. Crozet, René. "Etudes hispano-limousines". Bol. del Seminario de estudios de arte y arqueología. CSIC y Universidad de Valladolid. 1953-54.

El mapa que viene a continuación está tomado de "Los términos antiguos de Sepúlveda" por Atilano G. Ruiz-Zorrilla. "Los Fueros de Sepúlveda". Segovia, 1953.

ERWÄGUNG ZUM ORIENTALISCHEN CHARAKTER DER MOZARABISCHEN HANDSCHRIFTEN IM 10. UND 11. JAHRHUNDERT

MINORU SAITO. TAMAGAWA. UNIVERSITY IN TOKYO. JAPAN

Die mozarabischen Handschriften des Apokalypsen-Kommentars von Beatus sind geradezu als eine spanische Spezialität zu bezeichnen. W. Neussist schon durch die ausführliche und eingehende Bildanalyse und Text- Vergleichung zur Feststellung der Urform und der Quellen des Werkes von Beatus und schliesslich der drei altchristlichen Illustrations-Reihen zur Apokalypse gelangt. Seine ausgezeichneten Untersuchungen haben wesentlich zur Kenntnis und zum Verständnis dieser hervorragenden Werke der spanischen Kunst beigetragen. Wenn wir jedoch die künstlerisch hochgeschätzten Werke betrachten, so bleiben noch eine Reihe von Fragen offen, die sowohl den stilistischen Charakter wie die ästhetischen Eigenarten der Beatus-Illustration betreffen.

Wir möchten hier eine Handschrift des Malers Magius behandeln, den ältesten erhaltenen Beatus, also den Beatus der Pierpont Morgan Library in New York (Ms 644). Denn wir glauben, dass der stilistischen Charakter der mozarabischen Beatus-Handschriften erst in der ersten Hälfte des 10. Jhs. in dem Werk des Magius zur Entfaltung kommt Sie wurde, als eines seiner zwei erhaltenen Werke, für San Miguel de Escalada geschaffen. Hier gibt es z. B. ein Bild, das die Zurückhaltung der vier Winde und die Besiegelung der Auserwählten aus den 12 Stämmen Israels (Apokalypse VII 1-12) zeigt. Das dunkelblaue mit Fischen angefüllte Meer umfängt die Erde. Die vier Majuskel-Buchstaben MARE sind auf die vier Seiten verteilt. Nach innen zu geht das Meer ins Oval über, nach aussen füll es ein Rechteck, entsprechend der Form des Blattes. Die Menschen verteilen sich auf zwei Reihen und stehen dort zusammengedrängten; oben zweimal sieben, unten fünfzehn und zwölf. Bäume erscheinen hinter ihnen, d.h. über ihren Köpfen. Die Engel haben weder Flügel, noch halten sie Köpfe der Winde, sondern blasen den durch Linien angedeuteten Wind aus ihrem Mund. Den herabfliegenden Engel in der Mitte deckt die Sonne, ein Lichtkreis, in dessen Mitte wiederum ein hellerer Stern aus dem Lichtflam - men hervorbrechen, leuchtet. Der Horizont wird durch die farbliche Trennung von Gelb und rötlichen Braun gebildet. Auch die Erde ist besonders flächenhaft konstruiert, und im Ganzen wird die Illustration schematisch und ornamental aufgefasst. Andere Darstellungen dieser Handschrift sind auch ganz flächenhaft und ornamental ausgeführt, mit starken Binnen- und Umriss-Linien. (Abb. 1).

Wir bemerken einen nicht geringeren Unterschied zu den anderen Handschriften des mozarabischen Stiles, trozt der grossen Ahnlichkeit aller vorhandenen Handschriften. Denn trotz der schematischen Auffassung lebt noch eine starke persönliche Ausdruckskraft in der Darstellung von Gesichtern und Bewegungen und eine lebendige Erinnerung an die ursprüngliche Form der Gewandung. Die etwas orientalisierte Auffassung der Physiognomie ist auch eine Eigenart des Magius. Mit harter Linienführung ist die Zeichnung ungleichmässig, unruhig bewegt, aber kraftovoller als die der anderen späteren Handschriften. Diese Illustrationen phantasticher Szenen sind von grosser dekorativer Wirkung. Hier handelt es sich durchaus nicht um etwas Naturalistisch-Realistisches, sondern um einen konsequente Durchführung des dekorativen Prinzips. In anderen Worten, die Bildfläche ist dem Prinzip der Ornamentierung entsprechend flächenhaft konstruiert. Diese Illustration entspringt nicht einer malerischen, sondern einer dekorativen Auffassung, d.h. also einer Gestaltungsweise, die sich grundlegend von einer nachahmenden oder darstellenden Schaffensweise unterscheidet. Dabei ist es kaum zweifelhaft, dass im allgemeinen, aber besonders bei Magius, diese Beatus-Handschriften durch orientalische Textilien angeregt werden. Dies gilt nicht nur für die Konstruktion der ganzen Oberfläche, sondern auch für die Gestaltung der Figuren, die an die faden-förmige Struktur des Gewebes erinnern, wie bereits von Prof. Dodwell bemerkt wurde. Wir können nun einige koptischen Stoffe als Beispiel anführen, an dem deutlich wird, wie sich das Material der Textilien in dem Stil der Miniaturmalerei spiegelt. Die spezielle Linie und die Form, die bei den Textilien etwas rauh, aber dekorativ erscheinen, wurden in den Illustrationen beibehalten. (Abb. 2)

Eine wichtige Rolle spielt dabei die Kolorierung. Auch die farbenreiche Anlage der Kompositionen findet sich auf orientalischen Textilien. Die ganze Oberfläche, die manchmal mit weiten Bändern aus kräftigen Farben wie Orange, Grün, Gelb, Rot, Blau und anderen bedeckt wird, ist textilen Mustern verwandt. Solchen entsprechen gleichfalls die streifenartig aufgegliederten Körper der Figuren. Aus diesen Farben, die völlig antinaturalistisch, d.h. rein nach dem Empfinden für ornamentale Harmonie, gewählt werden, bildet der Maler zugleich eine Menge von Mischfarben in den feinsten Abstufungen. Der Farbenauftrag ist, wie bei übrigen Miniaturen dieser Art, dünn und emailartig glänzend. Dadurch entsteht für normale Sicht etwas Grelles. Das Ganze ist etwas ungemein Reiches und zugleich Einheitliches, wenn man auf die vielen feinen Töne achtet. Es ist, um es schon hier zu sagen, eine Abart echt orientalischer Farbensymphonie, wie Neuss auch erwähnte.

So wird die Stimmung der Apokalypse mittels kräftiger Kolorierung stärker zum Ausdruk gebracht, als mittels einer erzählrisch-deskriptiven Darstellung des Inhaltes. Dabei wird die phantastische Kraft des Inhaltes als übersinnliches Phänomen vermittelt Die Farbe ist die reiche Bestätigung der Sprachgewalt der Apokalypse. Wir erkennen im Werke des Magius eine ursprüngliche archaische Kraft, die sich von den späteren schematisch stilisierten Handschriften unterscheidet.

Leider wissen wir bisher von Magius wenig. Es ist aber klar, dab der Stil seiner Handschriften auch die westgotische Tradition vorausgesetzt. Die Gesichtstypen mit den langen schmalen Nasen und den groben mandel-förmigen Augen sind verwandt mit westgotischer Skulptur. Darüber hat Helmut Schlunk gehandelt. Dazu können wir auf koptische Erzeugnisse hinweisen, nicht nur in Bezug auf Gewandstilisierung und Körperbildung, sondern auch wegen der ungewöhnlichen Gesichtstypen.

Abb.1. Beatus-Apokalypse von Bagius, Zurückhaltung der vier Winde und Besiegelung der Auserwählten, New York. - Abb.2. Koptischer Stoff, Tänzerin. Boston.

Einflüsse von islamischer Kunst sind in der ganzen Konstruktion und in einigen Motiven wie hufeisen-förmige Bogen, dekorative Muster u.a. zu bemerken. Die westgotische Tradition spiegelt sich auch in regelmässigen Ziermustern, schematischen Tieren und Pflanzen. Die phantastischen Tiere und Ungeheuer stammen zum Teil aus der orientalischen Bilderwelt, zum Teil stellen zu einer Barbarisierung der antiken Formensprache und eine Entwicklung westgotischer Bildvorlagen dar.

Das Formgefühl des Magius mit seiner ornamentalen und abstrakten Vorstellungskraft wird durch die islamische bzw. orientalische Kunst, das Kunstgewerbe und besonders die Textilien angeregt. Auf jeden Fall assimilierte Magius diese verschiedenen Einflüsse. Somit ist der Stil der Beatus-Handschriften des Magius doch sehr eigenständig, besonders durch das ornamentale Konstruktionsprinzip und durch die eigentümliche Darstellung der Visionswelt.

Wenn es das Ziel dieser Miniature ist, ihren transzendentalen Inhalt mittels der symbolischen Form zu verbildlichen, dann führen sie den Betrachter in vollendeter Weise in eine übersinnliche Welt. In diesem Sinne sind die Beatus-Handschriften sehr bemerkenswert wegen der eigentümlich dinghaften Sichtbarmachung der Vision der Apokalypse Die Vorstellungskraft der Bilder ergänzt das, was aus Verständnis des Textes allein nicht anschaulich werden kann; bei Magius ist geradezu ein leidenschaftlicher Trieb zur Visualisierung festzustellen. Hier wird der Mythos zur Kunst, die den Logos ergänzt. Das spezifische Wechselverhältnis, in dem beide sich einander ergänzend stehen, wird von ihm in diesen mozarabischen Handschriften als Einheit von Logos und Mythos verstanden.

Seit der Spätantike gab es die ästhetische Theorie des Bildes, die von den Kirchenvätern aufgestellt wurde. Aber in den charakteristischen mozarabischen Handschriften konnte Magius im 10. Jh. der ästhetischen Funktion der Bilder eine neue Richtung weisen, damit rechtfertigen sich die Illustrationen der Visionen der Apokalypse, die zur Veranschaulichung der himmlischen Seligkeit der Gerechten und der Verdammnis der Bösen dienten und so auch vor allem verstanden und benutzt wurden.

QUELQUES RAPPORTS ARTISTIQUES ENTRE LES HONGROIS ET MUSULMANS AUX IX-XII^{e} SIECLES

GYORGY SZEKELY. UNIVERSITE DE BUDAPEST. HONGRIE

Ces questions ont une importance toute particulière dans l'historiographie hongroise laquelle ne peut ni renoncer à l'exploitation des sources arabes pour mettre en plein jour l'histoire hongroise jusqu'au XIIe siècle, ni négliger l'étude des contacts si complexes entre Hongrois et Musulmans. Nos historiens d'art et nos historiens sont d'accord pour affirmer que parmi les pièces d'orfevrèrie hongroises de l'époque de la conquête, les plaques de sacoche en métal (par exemple celle de Galgóc) sont les produits d'un art décoratif que tire son origine d'éléments persans-sassanides-arabes. Les motifs a sarments et palmettes, ainsi que les scènes représentant la lutte d'animaux mythiques renvoient à l'Iran. Le système décoratif hongrois connaît le "dessin sans fin" et la disposition radiale autour d'un centre si fréquents chez les Arabes.

Un des lieux de culte chrétiens primitifs a Pécs, le bâtiment à trois lobes (cella trichora) rend témoignage d'une fréquentation qui se prolongeait jusqu'au début du Moyen Age, respectivement, d'une remise en usage ultérieure. Suivant O. Szönyi, L. Nagy, A. Alföldi, D. Dercsényi et F. Fülep les fresques du bâtiment avec motif de décoration comme l'écriture coufique datent du IXe siècle, suivant T. Nagy du XIe siècle et recemment suivant F. Fülep du XIIe siècle.

La conquête du pays par les Hongrois détachés de l'empire khazar et apportant avec eux déjà certains éléments mahométans offre également un trait fort intéressant et qui mérite d'être mentionné à propos des Arabes. La chronique hongroise du XIVe siècle (remontant du reste à l'oeuvre d'un auteur du XIe) connaît un Kusid filius Kund nuncius, dont le nom constitue une combinaison du nom d'un chef éminent de la conquête, Kuszan et le nom de dignité hongrois "kende" mentionné à plusieurs reprises par les sources arabes. C'est à Kusid que la tradition hongroise attribue la ruse au prix de laquelle les Hongrois achetèrent de la terre aux Moraves, contre un cheval du harnais d'or. La chronique dit textuellement: "... communi consilio ad predictum ducem eundem nuncium remiserunt et ei 'equum' album et magnum cum sella 'deaurata auro Arabie' et freno 'deaurato' miserunt pro terra sua..."

En relatant la conquête du pays par les Saxons et la façon dont ils avaient dupé les Thuringeois, Widukind parle de l'or ("auro") et d'objets dorés ("aurea, aureis"). La critique formelle des sources ne renvoie pas à l'interpolation qui nous intéresse ici en premier lieu, notamment à l'or d'Arabie, ce qui montre qu'il s'agit non pas d'un détail emprunté à l'occident, mais d'une addition de l'auteur hongrois désireux de rehausser le caractère de vraisemblance de son récit. C'est ainsi que les éléments d'une chronique étrangère passèrent dans un milieu hongrois et permettent de conclure à la connaissance des rapports commerciaux et artistiques entre Hongrois et Musulmans. Mais qu'est-ce que signifie l'expression "auro Arabie" du chroniqueur? C'est vraiment un objet d'or originaire du monde arabe, pas inconnu dans la latinité médiévale (cf. les croix engagées de l'évêché de Bamberg en 1247: "unam cum smaragdis, alteran Arabie, terciam cum speculo").

Du côté hongrois on a essayé un certain nombre de fois d'identifier l'épée conservée dans le trésor de Vienne à l'épée dite traditionnellement d'Attila. Selon une récente hypothèse hongroise il s'agirait de l'épée d'un chef hongrois de l'époque de la conquête et qui serait parvenue de Hongrie dans l'empire allemand. Ses formes artistiques, quoique non arabes, n'en proviennent pas moins du Proche Orient musulman et se sont répandues à travers le Caucase, le khaganat Khazar et l'Est de l'Europe jusqu'au bassin des Carpathes.

Les rapports commerciaux des tribus hongrois et du monde musulman se prolongent jusque dans le Xe siècle. C'est peut-être dans ce domaine-là que rentre la sphère en cristal naturel de l'ancien sceptre des rois de Hongrie! La sphère dont trois faces sont ornées de lions existait déjà lors de la fondation de l'Etat hongrois. C'est une oeuvre du Xe siècle, d'origine arabe (fatimide). Elle appartenait soit à un chef de tribu hongrois, soit au roi Etienne qui avait pu la recevoir de l'empereur. Ce n'est qu'au XIe siècle qu'on en a fait un sceptre dont le manche a été fabriqué vraisemblablement sous le règne d'Etienne, tandis que le chassis de la sphère remonte à l'époque de Coloman. C'est ainsi que se résument les recherches de l'archéologue Gyula Lászlo et de l'héraldiste Ferenc Donászy.

Dans les tombes des Hongrois de la conquête on a retrouvé 49 dirhems samanides comme bijou ou amulette. Les Samanides d'origine iranienne se sont acquis une indépendance effective en Asie Centrale et dans le Nord de l'Afghanistan sous le règne de l'emir Ismail ben Ahmed (874-907), c'est-à-dire à l'époque de la conquête arpadienne. Les monnaies d'argent battues pendant son règne (par ex. en 906, dans l'atelier de monnayage de Balkh), témoignent de ce que les Hongrois, loin d'apporter ces monnaies de Russie, se les ont procurés par le commerce qu'ils continuaient d'entretenir avec l'Orient. Des dirhems samanides se retrouvent jusque dans les émissions de la première moitié du Xe siècle. Il existe de même des frappes de Nasar ben Ahmed (914-943) petit-fils d'Ismail (par exemple de 918-919 d'un atelier de Samarkand). Le dirhem a gardé son rôle dirigeant jusqu'à la fin du Xe siècle. D'après ce que nous disent al-Istachrī et Ibn Haukal, on exportait les différentes fourrures de la Bulgarie de la Volga et de la Russie, pendant les X-XIIe siècles jusqu'en Andalousie. Et ce détail nous indique que pour la Hongrie non plus on ne peut clore l'étude de la question au Xe siècle. En parlant de la foire de Prague, Ibrāhīm ibn Jáqub al-Turtūsi, un Juif de Tortose en Espagne signale, vers 965-66, parmi les marchands venus de la terre des Hongrois (Turks), en premier lieu les musulmans qui avaient apporté des marchandises et des mithkals. Par

mithkal on entend une monnaie d'or (des solidi byzantins ou éventuellement - mais ceci ne se trouve pas appuyé par des fouilles - des dīnārs d'or arabes). Il est en tout cas intéressant de noter qu'au milieu du XIIe siècle Abū Hamid al-Andalusī al-Garnātī calculait les valeurs en Hongrie en dīnārs arabes.

Au témoignage des règles juridiques, au XIe siècle déjà les Ismaelites tenaient un rôle important dans le commerce de Hongrie. Musulmans immigrés, ils pouvaient relever de toutes sortes d'éléments orientaux, mêmes des Arabes. Suivant l'opinion de Lorand Benkó le nom de famille Szerecsen (en 1138, 1165, vers 1165, en 1215, 1222) est un dérivé de "szerecsen", mot signifiant un Arabe venu du Levant à la Hongrie. Cette dénomination exprimerait selon lui l'ethnie différante des autres Musulmans de la Hongrie. Nous savons, que les Ismaélites, mentionnés par le roi Emeric en 1196 à l'occasion de la douane de marché en Eszék, n'étaient pas Pétchénègues. En ce qui concerne les éléments possibles de la dénomination énigmatique de l'Ismaélite, Abū Hamid al-Andalusī al-Garnātī a cependant fait la connaissance en 1150-53 en Hongrie d'un groupe nombreux de Musulmans (les générations des hommes de Maghreb) dont le caractère ethnique est incertain. Ils étaient selon Ivan Hrbek Turcs ou Pétchénègues, selon K. Gzeglédy peut-être Arabes et Berbères d'Italie du Sud. Ils fournissaient aux Chrétiens une aide militaire et étaient restés par ailleurs ouvertement attachés à l'Islam.

Mais finissant cette conférence je dois faire mention des monnaies de cuivre des rois hongrois du XIIe siècle. Les savants numismates consacraient une belle série d'études à ces monnaies. László Réthy posait la question d'imitation artistique des monnaies orientales et il dissertait sur le monnayage sarrasin et les monnayeurs sarrasins sous le règne des rois Géza II, Etienne III, Béla III, Emeric. Lajos Huszár accentuait les traits orientaux d'un groupe des monnaies hongroises du XIIe siècle, des traits byzantins, arabes, hébreux et ce numismate analysait les monnaies sans inscription et avec un dessin symétrique. I. Gedai exposait la question de l'influence byzantine sur les monnaies de cuivre de Béla III et ses monnaies portant une inscription arabe. Il renvoyait le problème intéressant du rôle des Ismaélites, de l'origine orientale de ces monnaies. De cette belle série je dois appuyer la monnaie de cuivre d'un roi hongrois du XII^{e} siècle, un objet d'art intéressant, qui ne porte aucune inscription latine, mais qui a des deux côtés des caractères arabes. Suivant V.M. Potin ces imitations hongroises en cuivre des monnaies Almoravides sont les monnaies du roi hongrois Etienne IV. L'imitation des caractères arabes, le style en connexion avec le Maghreb et l'Espagne suggérait la solution à T. Lewicki, que cette monnaie d'un roi hongrois du XIIe siècle avait pour moule le dīnār Almoravide ou Almohade. Dans l'espérance de soutenir l'intérêt des spécialistes, je vous remercie de votre attention.

SUR LA QUESTION LIEE A L'ART "MUSULMAN" E "CHRETIEN" DE L'ORIENT AU SUJET DES MONUMENTS D'ARCHITECTURE DU MOYEN AGE DES PEUPLES DE LA TRANSCAUCASIE

MICAEL USEINOV. ACADEMIE DES SCIENCES DE L'AZERBAIDJAN. BAKU. U.R.S.S.

Notre séction de l'art de l'Islam se réunit ici au congrès pour éclairer un problème interessant et compliqué toujours actuel concernant les liaisons réciproques de l'art du monde "musulman" et "chretien". Ce thême occupe une place particulière dans les tendances discutées des recherches scientifiques.

L'étude des differents aspects de ce problème reste opportune pour un bon nombre de domaines ou s'étend l'Islamisne. Cette réligion, relativament jeune, a contribué à l'apparition des nouveaux aspects dans les structures architectoniques, son dynamisme a défini jusqu'à un certain point, le developpement de l'art décoratif , le mahométanisme à exercé une grande influence sur l'évolution de la peinture en limitant brusquement la sculpture monumentale et la peinture de chevalet. Au fond, l'Islamisme est resté la base de l'integrité de la conception répandue, qui a essentiellement influencé l'évolution de l'architecture et de l'art. Cependant, il n'a pas crée de canons rigoureux sur la représentation esthétique, et d'autant plus il n'a pas formulé pour tout le monde musulman des normes d'expressions artistiques, ni de formes d'architecture.

En outre, l'Islam, comme tout autre "grande" réligion n'est pas devenu unobstacle insurmontable dans l'échange de valeurs culturelles dans les différents domaines y compris l'experience entre architectes et artisans artistes.

Les nombreuses oeuvres d'architecture et d'art de l'Espagne du moyen âge, actuellement Magriba et d'autres régions de l'Arabie, sont des témoignages eclatants et exceptionnels d'un alliage organique de différentes tendances artistiques.

Des phénomenes analogues en principe avaient eu lieu dans l'architecture et l'art des pays du Proche-Orient et de l'Asie Mineure du moyen âge. Mais ils etaient particulierement spectaculaires dans l'art et l'architecture des peuples de la Transcaucasie, qui, a cette epoque, etaient liés par leur sort historique, les evements de l'histoire militaire politique, ainsi que par les traits semblables du developpement social et culturel. Pour illustrer un tel genre de liaison dans l'architecture, je me permets d'attirer votre

attention sur deux monuments relativement peu connus de l'architecture mémoriale de l'Azerbaidjan, dont la composition, la forme architecturale et surtout la decoration paraissaient tout a fait evidentes, sans troubler toutefois l'integrité de la conception artistique. Les deux mausolées devaient immortaliser la memorie de deux feodaux locaux. Le premier se trouve près de Djulfa, dans la vallée de Gulistan, dont il porte le nom. D'apres son style, on peut le rapporter aux années précedant l'invasion mongole. Le deuxieme mausolée se trouve dans le village de Khatchen Dorbatly pres d'Agdame et porte la date sur une épitaphe lapidaire qui s'est bien conservée. Elle contient le nom de l'enterré Katavy-Khodjy, fils de Moussa; la date de la construction, du mois (714) ce qui correspond a l'année 1314 de notre ère, et le nom de l'auteur- maître Chakhensy. D'apres le type d'architecture, les deux monuments appartiennent au groupe nommé les tours tombales, tres répandues dans l'architecture mémoriale du Proche - Orient, de Khorasan a l'Asie Mineure. Leur partie supérieure, comme le suppose certains savants, a été inspirée par l'église chretienne de la Transcaucasie de cette époque. Dans notre communiqué, nous n'avons pas l'intention de soutenir ou de réfuter cette hypotese. Cependant, il est necessaire de souligner que l'idée même d'un monûment mortuaire était étrangere a la dogmatique orthodoxale de l'Islam, sans doute que les constructions funéraires provenaient de cultes locaux, anterieurs a l'Islam.

La composition du mausolée de Gulistan n'est pas compliquée. La surface du puissant volume inferieur est recouverte d'une corniche en stalactite, d'une construction compliquée qui se developpe plastiquement en clairs obscur somptueux. Au dessus passe un superbe ruban exécuté en haut relief du meandre hellenique. Sur ce piedestal s'eleve une tour dodécagone recouverte jadis par un toit en forme de pyramide, qui ne s'est pas conservé jusqu'a nos jours. L'ascetisme du volume inferieur offre un enorme contraste avec la partie superieure aux decorations abondantes, splendides et variées. Les pans côtés sont encadrés par un cordon fin dessinant des petits arcs ogivaux et trilobes. La surface interieure des façades est recouverte d'un ornement géométrique fait a une echelle bien trouvée, savamment dessiné et minutieusement executé. Le style de cette bordure rappelle les décorations des faces des célèbres mausolées de Nachitchevan, construites au XIIe siècle, par Adjam, fils d'Aboubekra. Il est interessant de voir les candélabres de forme traditionnelle, suspendus aux chaînes, les petits tapis a prier aux dessins repandus et d'autres objets liés aux coutumes de mahométans.

L'espace interieur du mausolée est ordinairement divisé en deux pieces. La partie inferieure servait en quelque sorte de sepulcre. Au dessus se trouvait un petit portique menant dans un space d'où filtrait un mince éclairage dans la pièce superieure. L'entrée est encadrée par une bordure d'une construction raffinée en stalactite, dont la structure et la forme comme ceux de la corniche rappellent fort a propos les motifs des structures des monuments de l'Armenie voisine.

La netteté de la composition de la construction, la sobriété des formes architecturales la clarté géometrique, la recherche des décorations tout cela distingue le mausolée sur le fond chaotique de la nature qui l'entoure. C'est seulement lorsqu'on étudie minutieusement chaque détail, l'un après l'autre, que l'on remarque que les images d'architecture, sont étroitement liées, entremelées, aux motifs et aux formes propres tant a l'architecture de l'Azerbaidjan mahometan qu'a l'Armenie et a la Georgie chretiennes.

Mais c'est dans l'architecture du second mausolée que cette liaison apparait encore avec plus d'evidence et de clarté. Ce mausolée, situé dans le village de Khatchi-Dozgatly se dintingue remarquablement par quelques traits: par les éléments de sa construction, son volume, son espace, ainsi que par son interieur. Il est construit en quelques parties et ressemble approximativement au monument precedent. Le socle est assez vaste. Dans la partie inférieure se trouve le sepulcre. Il est surmonté de la pièce principale qui forme le corps du mausolée et achevé par un toit en forme de pyramide, cependant, on a interpreté ces éléments d'une autre manière. Les jointures des pans de la piece superieure sont soulignées par de petites colonnes décoratives. L'evolution du chapiteau s'associe involontairement aux applications décoratives en bois. Des baies montées dans les façades, alternant avec de petites niches cannelées, terminées par un sommet simple en stalactite, donnent une certaine légèreté au corps massif du monument. L'entrée est remarquable par une ouverture encadrée d'un ruban ornée de rosettes, en rappelant les entrées au mausolée de Mélik Ajdar du village Djidjemli et au sepulcre du village Eiberd. Il est exclusivement rare de trouver des figures d'êtres vivants gravées dans les constructions mémoriales mahométanes. Leur cercle thématique remonte aux traditions artistiques de Sadan. Ils gravaient des ailés, des biches traquées, des fauves, des cerfs en fuite etc. Dans leurs images il y a une certaine unité limitée à une même échelle, une manière commune d'exécution, le dynamisme de leurs mouvements. Ils avaient la même hardiesse des raccourcis et la netteté des contours. L'interieur de la pièce supérieure est peu ordinaire, elle est construite dans le plan d'une croix à quatre angles. On est frappé par la richesse de la construction spacieuse, la finesse, la recherche des détails de l'arc surhaussé dont le style et les détails nous rappellent la construction en stalactite que nous avions d'abord considérée et que les architectures analogues de l'Armenie contiguë. Le magnifique Mikhrab n'est pas moins attrayant. Il a été bâti sur le pavé en face de l'entrée des branches. Parmi les monuments funéraires de l'Orient musulman, le Mikhrab est un phénomène assez rare.

En vous présentant ces remarquables monuments de l'architecture azerbaidjanaise j'ai poursuivi le but de vous montrer combien les architectes de ce temps imitaient librement et interprétaient hardiment les conceptions et les formes architectoniques de leur époque.

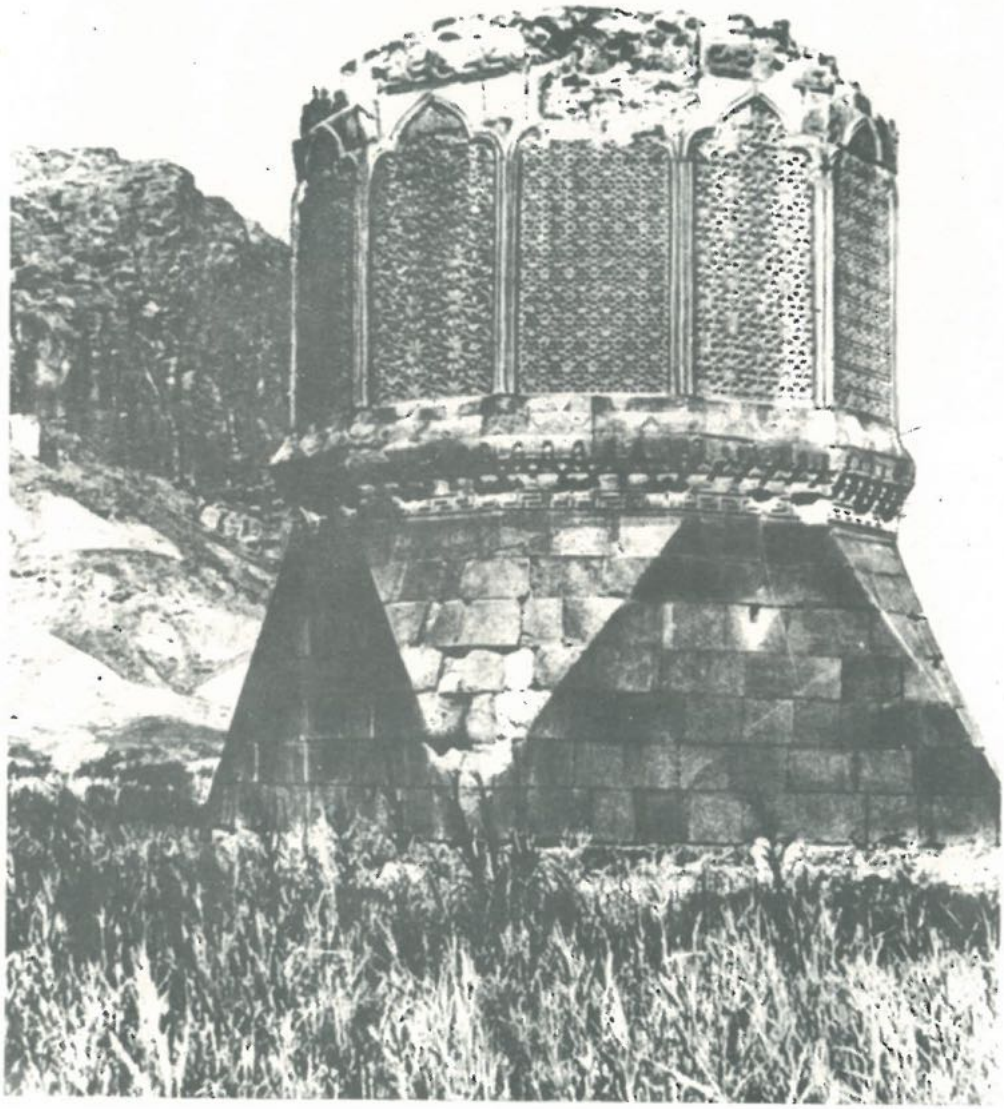
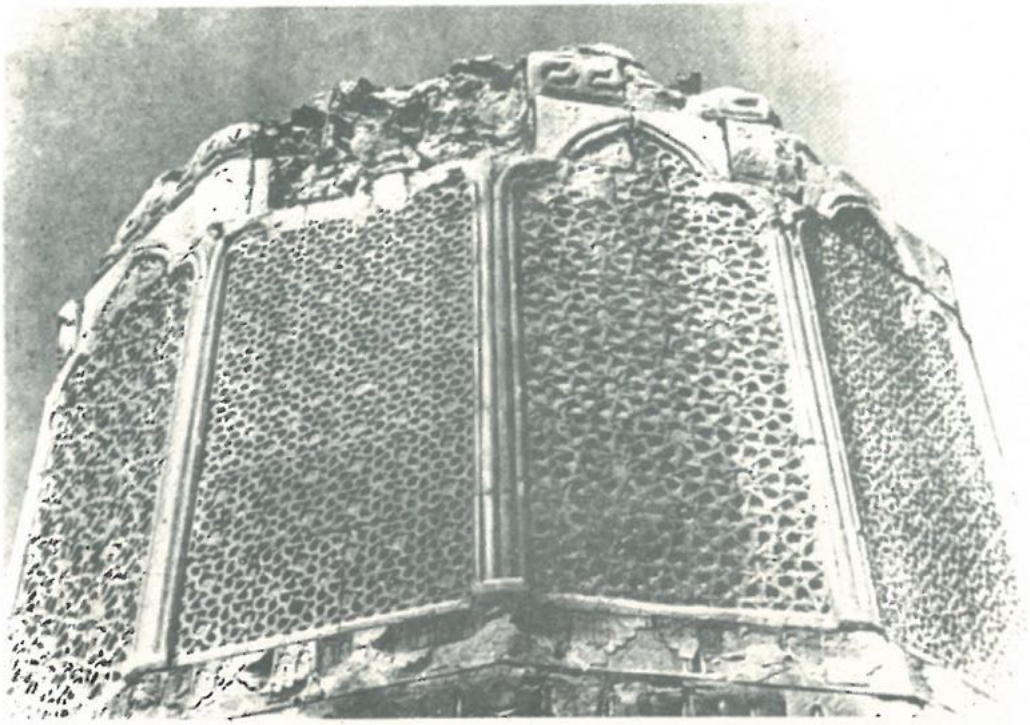
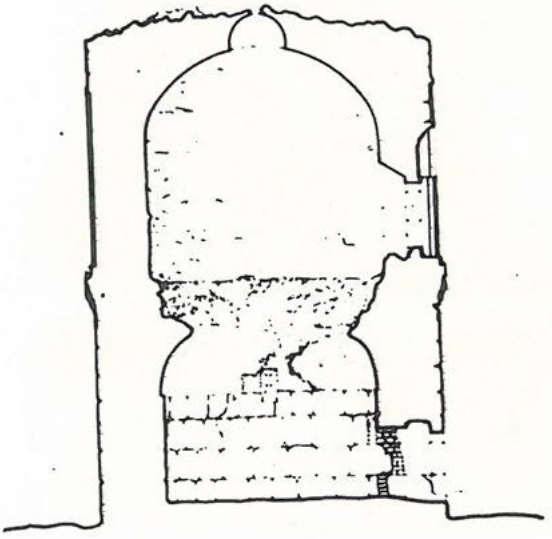


Fig.1. Mausolée Gulistan.





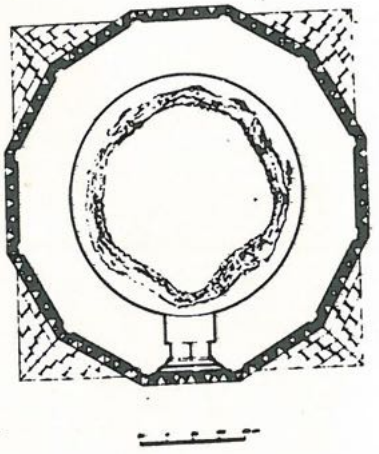


Fig.2. Mausolée Gulistan.- Fig.3. Mausolée Gulistan. Section.- Fig.4. Mausolée Gulistan. Plan.

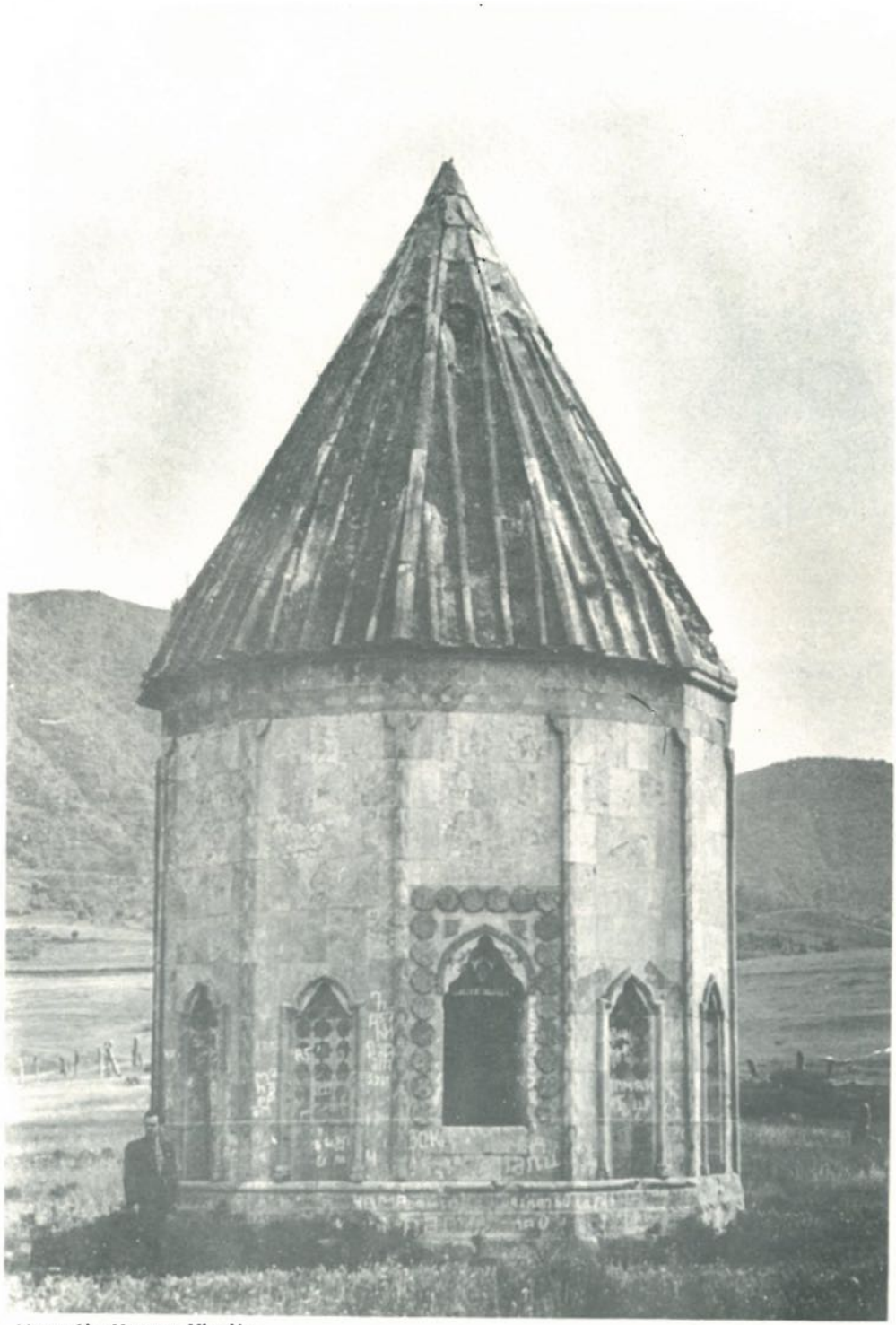


Fig.5. Mausolée Katavy-Khodja.

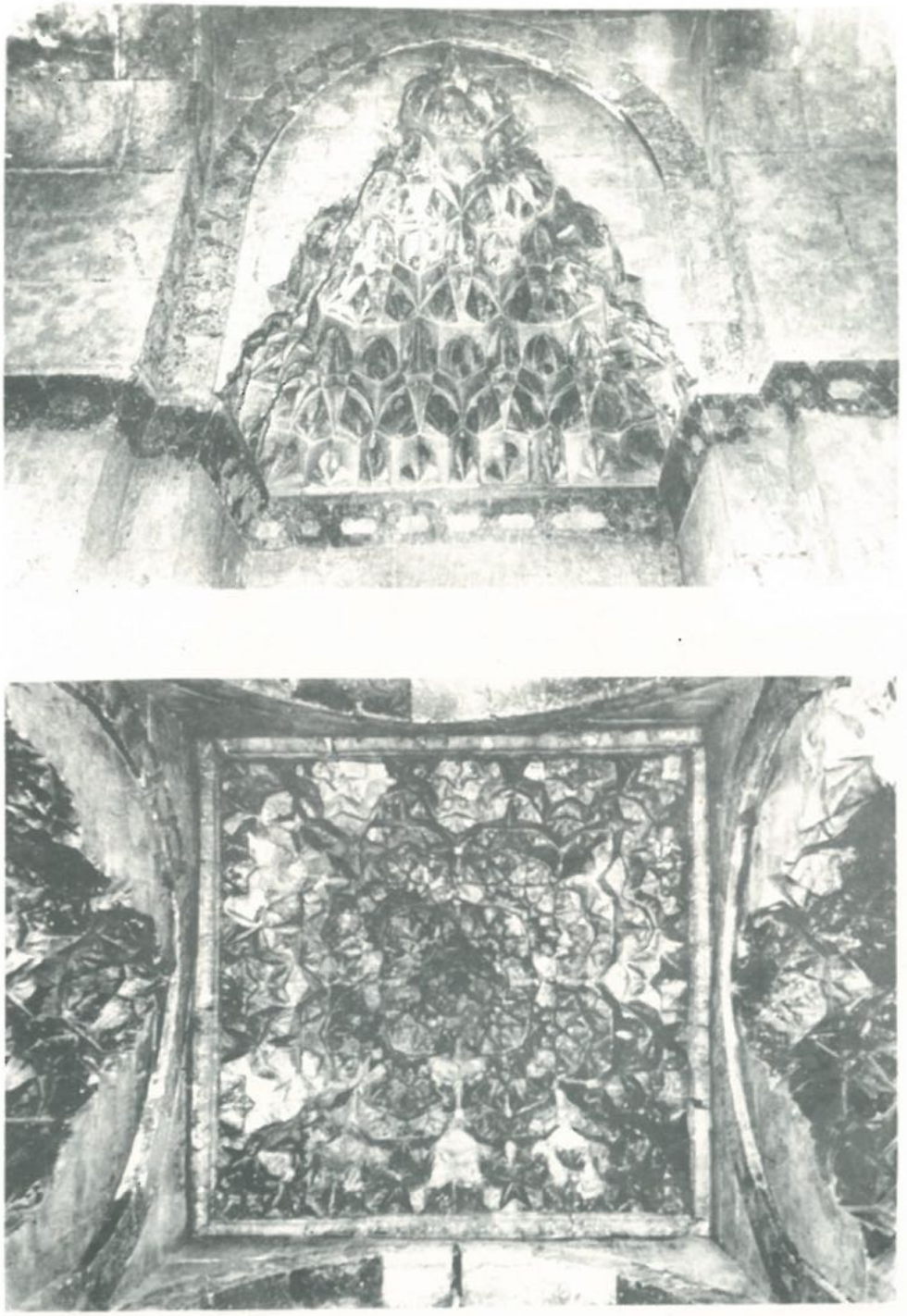
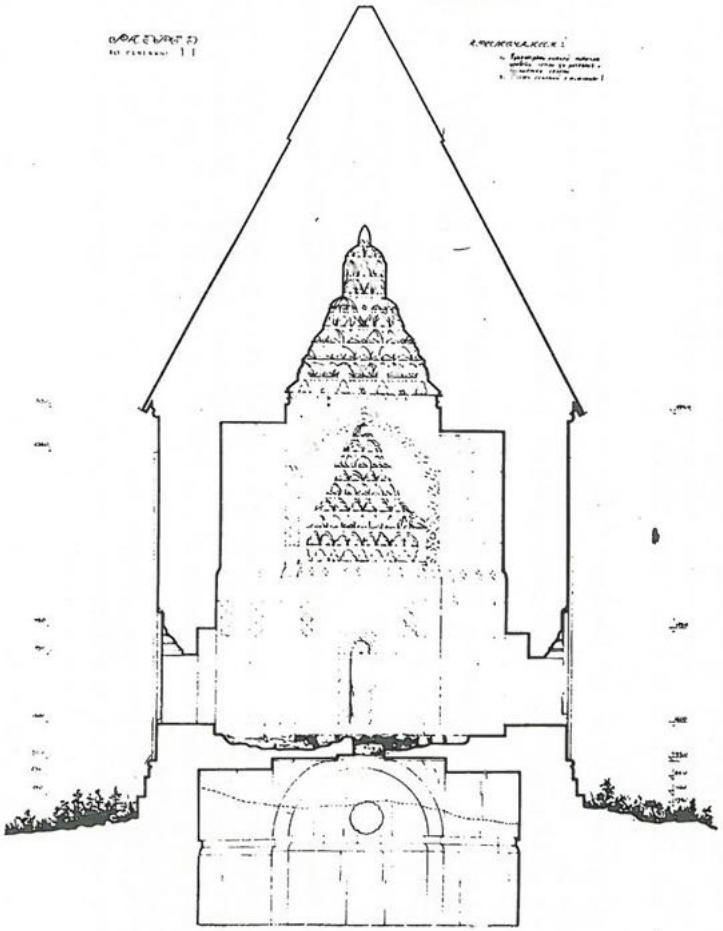


Fig. 6,7. Mausolée Katavy-Khodja.



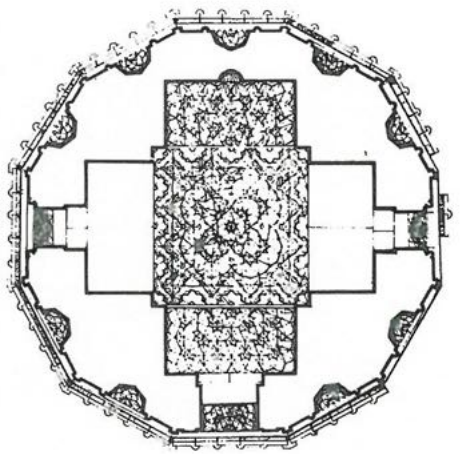


Fig.8. Mausolée Katavy-Khodja. Section.- Fig.9. Mausolée Katavy-Khodja. Plan.

LA CASA MUDEJAR DE UBEDA

RAFAEL VAÑO. JAEN. ESPAÑA

La general destrucción de los edificios civiles medievales, como consecuencia del posterior desarrollo de las ciudades, se vio agravada en Ubeda por el gran auge que el Renacimiento tuvo en ella, al calor del extraordinario poder político y económico que en ese tiempo tuvièron sus principales familias. Ello supuso la virtual desaparición de sus viejas edificaciones árabes y mudéjares, que debieron ser muy importantes, a juzgar por la calidad de los restos aún conservados y por la importancia política y militar que tuvo durante la Baja Edad Media.

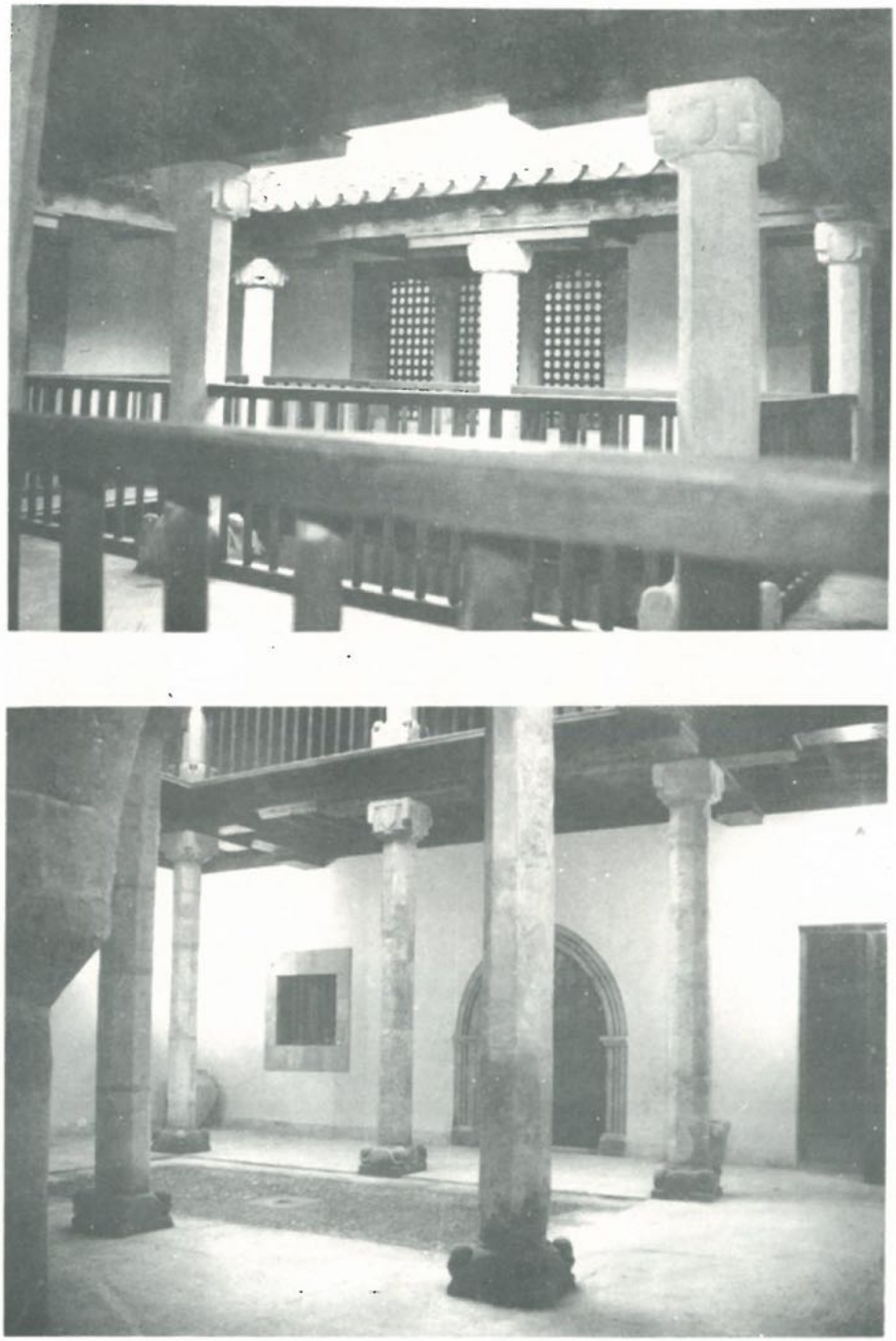
Entre ellos, destaca la hoy llamada "Casa Mudéjar". Descubierta en el año 1964, fué adquirida por el Patrimonio Artístico Nacional, que ha procedido a su restauración e instalado en la misma el Museo Arqueológico local.

Debe su supervivencia a que fue incorporada a un casón del siglo XVI, llamado "Casa de las Culebras", como dependencia secundaria, y para su utilización, sus elementos arquitectónicos fundamentales, de piedra, (porches, columnas, portadas, etc.), fueron envueltos en gruesos muros de tapial de tierra, que no solamente no los deterioraron, sino que contribuyeron a preservarlos de la erosión, hasta el punto de que aún se conservan en sus sillares los signos de los canteros que los labraron.

Totalmente reconstruída, tiene su entrada a través de un porche de cuatro arcos (fig. 1) apuntados de herradura, sobre columnas octogonales con basas decoradas por bolas en sus esquinas y capiteles de forma tronco-piramidal invertida, cuyos ábacos están cubiertos por una estilizada decoración de relieve plano formada por granadas enlazadas con cintas. Sobre este porche, corre una solana de pilares cuadrados, rematados por capiteles en forma de almohadilla lisa y sobre ellos zapatas de madera lisas, como igualmente la viga que hace de cerramiento.

Por una portada lateral, en la que se ha colocado una puerta de madera de nogal decorada con clavos de trillo, auténticamente de la época, se accede al patio central, de forma rectangular rodeado por la galería de dos plantas, de columnas octogonales, siendo

Fig.1. Ubeda. Casa Mudéjar. Porche de la entrada.



Figs. 2 y 3. Ubeda. Casa Mudéjar. Galerias del patio,

Fig.4. Ubeda. Casa Mudéjar. Escalera principal.- Fig.5. Ubeda. Casa Mudéjar. Capitel y zapata policromada.

de doble altura la planta inferior (fig. 2 y 3). Las basas repiten la decoración de bolas de las del porche, pero los capiteles, de forma cúbica, con un collarino octogonal y su cuerpo modelado a base de cortes curvos y rectos, tienen una factura original.

En uno de los laterales del patio, y separada de él por un doble arco apuntado de recio dovelaje, con columna central de tambores de arenisca, se situa la caja de la escalera (fig. 4).

Todos los techos eran de madera policromada, si bien su mal estado ha impedido su nueva colocación, pero han quedado suficientes testigos, ahora conservados en el museo, que permiten hacer cabal la idea de su decoración. La parte ancha de las vigas que hacían de jácenas, estaban decoradas en todo su ancho y largo con tracería clásica, en la que dominan los colores rojo, azul y amarillo, pintada a sentimiento, por lo que no tienen geométrica exactitud. La cara vista de las zapatas tiene un entrelazado en espiral, en cuyo centro aparece un blasón con un castillo de tres torres sobre ondas estilizadas y los espacios situados entre los enjaroces de las viguillas, tenían unas tablas con inscripciones en caracteres arábigos, no traducidas (fig. 5).

Al no conocerse la distribución original de las distintas piezas del edificio, se optó en la restauración por construir salones, con acceso desde el patio principal, con portadas guarnecidas con los elementos decorativos, también mudéjares, que fueron apareciendo en la obra de demolición y que en una reconstrucción anterior, habían sido utilizados como simples sillares. Por cierto que en uno de ellos ha podido ser identificado como una primitiva era doméstica romano-tardía o visigoda. De esta forma se ha conseguido mantener la armonía y unidad estilística del conjunto, a base de utilizar sólo elementos originales y conservar una muestra del esplendor medieval de Ubeda, muy expresiva.

THE ELEMENTS OF ISLAMIC CULTURE IN THE POLISH SARMATISM OF THE 16TH-18TH CENTURIES.

ZDZISLAW ZYGULSKI JR. NATIONAL MUSEUM IN CRACOW. POLAND

Poland is among those European countries which were exposed for a time to the impact of Islamic culture and became, to a certain extent, recipients of this culture. Here we can mention Greece and Bulgaria, Serbia and Hungary, Sicily and Malta, and above all this country of Spain, each time thinking rather of geographical areas than of political configurations. In this context Venice holds a special place, as the Serenissima had more than one thing in common with the Polish Respublica. What must be clearly stressed, however, is that the Islamic influence on Poland always had an external character: The Polish territory was never permanently occupied by Islamic forces, except for the small part of Podolia, with the powerful fortress of Kamieniec Podolski, taken by the Turks in 1672 and held by them till 1699, which is the date of the Karlowitz Treaty.

Under the term "Islamic culture" I understand a special unity of Arabs, Persians, Turks, and Tartars, based upon the common Mohammedan faith, a life doctrine, and a special style of art. Each of those nations spoke a different language and was burdened with its own cultural heritage but Islam appeared stronger and unity was achieved in the time of a few centuries after the Hejira, coming to its climax under the domination of the Ottoman Sultans.

Poland suffered the first Islamic aggression on the part of the Mongols (Tartars) as early as 1241 but one can hardly say that this had any influence on the Polish culture. The Tartars were identified with demons and their cruel deeds were taken as a punishment of God. However, in the 14th century, when Poland entered into constant political relations with the Grand Duchy of Lithuania, some contacts with the Tartars were formed and certain features of the Tartar military culture were adopted. In the 16th century Poland came into touch with Persia, but all the time, till the collapse of the Polish-Lithuanian Commonwealth, it was the relations with Turkey which were most important, at first, in the 16th century, being peaceful, in the 17th century decisively hostile, and in the 18th century quite friendly. The Polish Enlightenment introduced the scientific and literary approach to Oriental culture, orientalism soon becoming a strong feature of the early romantic movement. Not only Turkey, Persia, and the Crimea but also Arabia formed

a rich source of inspiration for the Polish poets. Here is the best place to recall one of the most beautiful ballads by Adam Mickiewicz, published in 1828, entitled Alpuhara, dedicated to the conquest of Granada in 1492, in which the fall of the Moorish Kingdom symbolized the bad fate of Poland.

Turning to our basic question, we must note that the strongest impact of the Islamic countries upon Poland was made by military confrontations. Wars were preceded by diplomatic missions and by intense secret service or simply espionage activities. Hostilities involving invasion of the enemy's territory also brought prisoners and booty. The carrying off of captives (Tur. "esir", Pol. "jasyr") followed by the normal slave-trade was widely practiced by the Tartars and the Turks. The exact figures have not yet been calculated but we can assume that in the 17th century alone some hundreds of thousands of people were carried off from the Polish-Lithuanian lands, mostly from the Ukraine, and sold on oriental markets. The eminent and wealthy men, for whom a rich ranson was expected, were often put into the Yedi Kule castle-prison in Istanbul, the poor but strong men were sent to the galleys, young boys to the janissary troops, and young girls to the harems. The fate of the latter was not always so terrible, as they sometimes refused to be ransomed. The brilliant career of Roxolane (The Hurrem), a captive from Poland sold to the harem of the Sultan Suleiman the Magnificent, may be quoted here as an extreme example.

Large groups of Tartar people were settled in the 14th century within the boundaries of the Grand Duchy of Lithuania. According to the feudal law, they were given land and obliged to do military service for the Dukes. This relation continued in the time of the Polish-Lithuanian Commonwealth and contributed largely to the development of the Polish light cavalry. In various times of the 16th and 17th century groups of Turkish and Tartar captives were used for public works and then settled in the domains of magnates. Turkish booty taken in large quantities, especially at the battles of Chocim (1673) and Vienna (1683) won by King John Sobieski, added to the myth of the Orient in Poland.

A tremendous influence on the Polish culture was exerted by the Oriental trade practised since the early Middle Ages. The exchange of goods with Persia and the Crimea was intensified in the 16th and early 17th centuries; no less vivid were the commercial contacts with Turkey, interrupted only in time of war. The exact data of this trade are still unknown but it can be taken for granted that the balance was not favourable for Poland: far more articles, especially luxury ones: goldsmith work, jewels, precious textiles (damask, taffeta, muslin, brocaded velvet, lamé), shawls and sashes, rugs, kilims and texts, skins of exotic animals and leather work of high quality, costly weapons, horses and camels, spices (especially saffron and ginger), sweets and fruits, perfumes, coffee, and tobacco - all these were imported to Poland, given in exchange for silver, salt, wax, timber, linen, honey, and furs. To stop the trade deficit Poland succeeded in developing national crafts, using at first some foreign artisans, particularly Armenians, Greeks, and Persians. Numerous workshops for goldsmith, military, and textile products were built in the Eastern towns of the country, the centre of this industry being Lwow. Soon there appeared a specific style of products, being a mixture of oriental and local elements. This phenomenon is closely connected with the so-called Sarmatian period of Polish culture.

This Sarmatism should be considered as a general world outlook, especially in the

domain of politics, morals, habits, and manners. It was above all a way of life - not of the whole nation but of the nobility which was the ruling class of the country. From the late 15th century the Polish nobility enjoyed a golden freedom, obstinately augmenting their privileges by limitation of the royal power and by elimination of the other classes, those of townsmen and peasants. The very ideology of sarmatism was for the maintenance of such a State system. The nobles, comparatively numerous (counting in the beginning of the 18th century about one million, which was 10% of the whole population) were convinced that their special position was established by God; even more, they believed that they were a chosen and favoured nation amongst other nations. Putting freedom on the first place in life they were afraid of the absolutist and intolerant system of Western monarchy, that of Germany, France, England, or Spain, but at the same time they held in contempt the tyranny of Muscovite tzars, Turkish sultans, Persian shahs, Tartar khans. The Polish nobles tried to find or create a separate model for themselves in the historic, moral, and formal sense. In searching for the origin of Poland the nobles found the name of Sarmatia, quoted in the writings of Roman authors, particularly those of Tacitus, referring to the lands between the rivers Dnieper and Vistula. They therefore eagerly called themselves the Sarmatians, not knowing that the true Sarmatians, a Turco-Tartar tribe which once lived on the shores of the Black and Caspian Seas, had nothing to do with the Poles, belonging as they do to the large family of Slavs. This false belief did not interfere with the search for some connections with the ancient Romans. For the Polish nobles Rome was always the highest model of State, dignity, bravery, and virtue. Latin became the most important school subject; Roman authors were known by heart and largely quoted. At that time Poland was the only European country where Latin was so generally known and spoken. The Roman factor of the Sarmatian culture was still strengthened by studies in Italy and, above all, by an ardent but superficial catholic faith. Despite all these motifs the nobles did not want to follow the Italian (or generally Western) patterns of everyday life. They created their own way, generally modelled upon the oriental one, taken from the lands of Islamic culture, especially in costume, weapons, military equipment and tactics, in the interior decoration of their homes, and in the favourite domestic preoccupations, as in riding and hunting.

Let us now, within the limits given for this lecture, point out and characterize some basic Islamic cultural elements taken by the Poles in the Sarmantian period.

Language itself has always been a powerful carrier of culture. As I have mentioned, the Polish language of the 16th and 17th centuries, rich and developed as it was, was dominated by Latin influence, forming in the mouths of the nobles a specific macaronic structure. Nevertheless, several words were borrowed from oriental languages. The mechanism of this was quite simple, as the new terms came with the new, unknown sorts of goods. Most of the words have been permanently included in the Polish vocabulary and they survive even now because they concern objects of regular use, such as the Turkish "tapczan" (couch), "dywan" (rug), "kilim" (kilim), "makata" (tapestry), "kawa" (coffee), "tytón" (tobacco), "rumak" (horse) as the Persian "kiosk" (kiosk), "bazar" (bazaar), or the Arabic "alkowa" (alcove), "haracz" (tribute), "hazard" (hazard), and "kindzal" (dagger). Many of the borrowed words became obsolete when their designates went out of fashion, but they still belong to the literary vocabulary and their existence in the historical novel, especially in poetry, is accepted as normal.

A full knowledge of oriental languages in the Sarmantian Poland was rare. For diplomatic, commercial, or military purposes interpreters (dragomans) were engaged, mostly Armenians, Greeks, or generally the Levantines, people of vague nationality, polyglots of mediocre qualities, more tricky than reliable. Trusted interpreters and teachers of oriental languages resided chiefly at the royal court and at the courts of grand hetmans (commanders-in-chief), where the diplomatic and military affairs were concentrated. The rich aristocratic families of Radziwiłł, Czartoryski, Potocki, and Zamoyski promoted the oriental studies for practical use in their chancelleries. King Sobieski, who himself spoke Turkish, inspired the young people of his court to follow his example. Finally, about 1766, the last Polish King Stanislas Augustus Poniatowski, on the basis of the practise of other European monarchs, founded in Istanbul a school of the Turkish language for the Polish diplomats (jeunes de langues). At the same time oriental studies were carried on in Poland by Adam Casimir Czartoryski, a bibliophile, amateur-linguist, and founder of a large library with numerous items of Persian and Turkish literature. He was in touch with the most outstanding orientalists of the time, with Charles Revitzky of Vienna and with William Jones of London. Only a few translations from oriental literature into Polish were made before the 18th century, but here the work of Samuel Otfinowski deserves mention. In the early 17th century he translated the Gulistan of Saadi, which was the first translation into a European language of this famous poem.

It is quite clear that the Islamic religion and mythology were neglected in Sarmatian Poland, so strongly tied to the Roman-Catholic faith. Islam as a creed and a political ideology was in sharp contradiction to Christian ideology. To each side the other was considered infidel and each tried to convert the other. Cases of conversion to Islam were not rare among Poles staying for a long time in Turkey or Arabia. It should also be stressed that the people of Islamic creed living in Poland were not persecuted unless they proved to be traitors. In this respect Poland always showed a splendid toleration. The Tartars assimilated in Lithuania and in Poland could worship Allah and His Prophet freely; they could also build mosques for that purpose. Some of these structures have survived till our days forming the northernmost monuments of the Islam advance.

The impact of oriental fashion upon the Polish costume was a striking historical phenomenon. Until the mid-sixteenth century the Polish costume in general followed the Western style, but from that time it underwent major changes, becoming in a few decades fully orientalized; this mainly concerned the male costume of the nobility. It was an original and successful combination of Persian and Turkish elements, some of them taken by the intermediary of Hungary. The turban head covering was excluded, having too many Islamic features and symbolic meanings (though it was adopted for some military purposes, as we will see in a moment). A Hungarian felt cap or a Persian-Tartar fur lined cap were models for the development of the typical Polish "czapka", usually decorated with a plume. The basic parts of a suit were: a joupane, usually of silk, after the Persian or Turkish pattern, an elongated garment with long narrow sleeves, cut in the front, fastened to the waist by a row of decorated buttons, and a delia or "ferezja", usually of velvet, an outer garment, long and loose, with long sleeves and a large collar. Narrow breeches and high boots completed the suit. From the end of the 17th century the delia was generally replaced by a "kontusz", an outer garment with a special cut, narrow in the waist, with a small standing collar, long sleeves, tied at

the waist with a long decorative sash. Those kontusz sashes, at first imported from Persia or Turkey (Istanbul) were from the late 17th century largely produced in Poland. Numerous workshops called "persjarnie" - Persian workshops - were built in the country. Sashes were made of silk, usually brocaded with golden or silver thread; in decoration they combined oriental and local motifs, in fact being one of the most precious artistic products of the Sarmatian culture.

A sabre was the inseparable companion of every nobleman. This weapon, coming from the East, was soon quite assimilated by the Poles who succeeded in creating several national types. The most famous of them was the so-called karabela sabre, closest in type to a Turkish sabre but yet very specific. Regarded in profile the karabela handle had the outline of an eagle's head. Most karabelas were sumptuously decorated with gold, silver, ivory, and precious stones.

The Sarmatian culture was a culture of horsemen. A crossing of the local horse with the oriental horse brought about an outstanding Polish breed having but few equals abroad. Nevertheless, the original Turkish and Arabian chargers were highly appreciated and imported to Poland together with the horse equipment. The local variety of saddle belonged to the oriental family, being much lighter and smarter then the Western type. One of the original decorations of horse trapping was the horse-tail mounted in a precious, onion-shaped holder. This tail called buntchuk was the sign of a hetman, in imitation of the signs of Ottoman army dignitaries.

The main formations of the Polish army owed a great deal to the analogous Turkish formations, especially the half-heavy cavalry called "pancerni", armoured in mail, protected with round shields (kalkans) made of twisted fig rods interwoven with silk, strengthened in the middle with a metal boss, using bows, quivers, and sometimes small pikes or jereeds. The same similarities are to be found in the Polish light cavalry and that of oriental nations. The Polish heavy cavalry of husaria wore plate armour much more in the Western style but, still under the inspiration of the East, it adopted the wings of feathers and the leopard or tiger skins. Here also should be mentioned a purely Sarmantian creation of a full scale armour, modelled on the image of real Sarmatian horsemen shown in bas-reliefs of the Trajan column in Rome. The Polish scale armour, karacena, not very practical but full of splendour, was often supplemented by a turban helmet, used at that time only in Poland. The Polish Tartars in military service were exclusively light horsemen. In the 18th century they were often called the uhlans, after the name of one of their officers, Alexander Uhlan. Besides, the Polish Kings, from the time of John Sobieski, always had a janissary guard, which was a copy of the famous Turkish infantry formation. The janissary military band consisted of trumpets, flutes, kettledrums and small drums, bells and cymbals all together making a rhythmic, and noisy music, alarming for the civilian ear, but exciting on the battlefield.

Whenever the Polish nobles in their Sarmatian costume, weapons, and equipment went abroad, on diplomatic missions or travels for pleasure, they aroused awe and admiration at the exotic beauty and extravagant grandeur. On the other hand the Persians and the Turks visiting Poland were pleasantly surprised to find in that distant and Christian country so many oriental features.

It should, however, be added that the Polish architecture of the Sarmatian period was

entirely founded upon the Western principles particularly Italian architects being invited and highly appreciated. Some very distinct local features were cultivated in the mansions of the nobility built all over the country. Only sporadically, as I mentioned earlier, were mosques, quite simple in form, constructed for the Islamic people settled in Poland. In Kamieniec Podolski, occupied by the Turks in 1672, the church was immediately changed into a mosque, a minaret and a mimbar being erected. The Islamic style was still popular in the tent architecture, used in Poland not only for military purposes but also for recreation and hunting. Oriental tents were at first imported or captured in wars but soon they were imitated by Polish hands. The tent-makers were busy in Lwów, Brody, and Zółkiew. The Islamic style influenced mostly the inner decoration of the mentioned tents, and also of the regular houses, mansions, castles, and even palaces. Not so much tapestries, paintings and sculptures of Western style as oriental rugs carpets, kilims, sofas, cushions, costly weapons, and trophies were used in interiors. The Islamic fashion is also to be found in various types of food, especially sweets, and in the custom of tobacco smoking in pipes and in coffee drinking, popular in Poland.

This Polish-Sarmatian culture, with so many oriental features, presented here very cursorily, was broken by the collapse of the old Polish State in the late 18th century. The turn of the century, especially the Napoleonic period, bound the Polish society closer to the West, and on the other hand the Polish nation underwent deep social and economic changes. The old nobility, accused of many faults, was gradually pushed back by new social forces. Nevertheless, many traditional features of the culture, as for instance the national costume, the predilection for the sabre, the horse rugs, and sashes, persisted long into the 19th century, being found even later, in our own century. But now the Sarmatian culture in its full image of ideas, signs and objects can be reconstructed only by a scholarly research. It has a completely historical character, and is therefore, I think, good for presenting at this Congress one of whose tasks is also to compare the two great cultures, that of the West, and that of the East.

SECCION 4
SECTION 4

PRESIDENTE
PRESIDENT — EARL E. ROSENTHAL

VICEPRESIDENTE
VICE-PRESIDENT — FERNANDO CHUECA GOITIA

El Renacimiento

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

La Renaissance

4.1. La France et le style plateresque et manuelin
4.2. Artistes auropéens en Espagne et au Portugal
4.3. L'époque de Philippe II (1556-1598)
4.4. La renaissance en Andalousie

The Renaissance

4.1. France: the Plateresque and the Manueline
4.2. European Artists in Spain and Portugal
4.3. The epoch of Philip II (1556-1598)
4.4. The Renaissance in Andalusia

ACTUACION DEL ESCULTOR ROMANISTA LOPE DE LARREA EN ALAVA

SALVADOR ANDRES ORDAX. COLEGIO UNIVERSITARIO DE ALAVA. VITORIA. ESPAÑA

Uno de los fenómenos más destacados del arte de la época de Felipe II es la formación de escuelas escultóricas en las que la influencia miguelangelesca informa y uniforma casi todas las obras. Esa influencia del genio florentino se había ejercido sobre parte de la escultura española ya a lo largo de todo el siglo, marcándose con distintos matices en tres etapas señaladas por Azcárate. Es la actuación de Juni y, sobre todo, de Becerra la que marca el rumbo concreto del último tercio de la centuria renacentista en las dos Castillas y el País Vasconavarro.

El manierismo romanista de esta última región ha sido objeto de detallado estudio por distintos autores, pero considerando preferentemente a Juan de Anchieta y la actuación de sus epígonos en Navarra y Guipúzcoa. Alava ha sido hasta ahora la menos conocida. Por ello queremos referirnos en estas breves líneas a uno de los artistas más notables del romanismo vasconavarro, Lope de Larrea, cuya personalidad e intervención en Alava no son conocidas en su auténtica dimensión.

Nace a fines de noviembre de 1540 en la villa alavesa de Salvatierra, en cuya parroquia de Santa María es bautizado el día de San Andrés. Durante su infancia y adolescencia conocería las obras que desde su taller de Oñate hizo Pierres Picart para distintos pueblos de la Llanada. Con él entró en relación, estrechándose pronto los lazos hasta el punto de emparentar con él al casarse con su hija Petronila. Su vida, desde entonces transcurrió en incesante actividad artística por las provincias de Guipúzcoa, Navarra y Alava, en las que realizó muchas obras hasta su muerte producida en 1623.

Las raíces miguelangelescas de su arte debemos buscarlas en Juni y en Becerra. Pero la savia que alentó su obra no fue, como para la mayoría de los romanistas vasconavarros, exclusivamente anchietana. En un principio recibió la temprana influencia de Pierres Picart que había vivido en Castilla. Con su suegro trabajó Lope de Larrea ya a los 23 años, en 1563, en el retablo de San Juan de Estella donde se mezcla -como indica García Gainza- la expresividad de la época precedente con el nuevo romanismo regional. En otras muchas obras colaboró con Picart, llegando a formar juntos un solo taller

en Salvatierra. Pero la relación con Juan de Anchieta no le faltó, interviniendo con él en alguna obra y siendo compañero de tasación en otras muchas, lo cual favoreció al alavés por la influencia positiva en su arte y también por la tutela y elogios que le dispensó en distintas ocasiones. Otros artistas con los que tuvo contactos Larrea fueron Esteban de Velasco y fray Juan de Beauves, "el fraile".

El arte de Lope de Larrea posee gran calidad, y también cierta originalidad lo cual le distingue dentro de la uniformadora corriente romanista. Tiene la moderada expresividad que caracterizó a Pierres Picart y la vigorosa carga emocional de las tallas de Anchieta. Pero en él esas notas se suman a una gran corrección formal, bella idealización y composición sosegada. Así, su obra no tendrá la "frialdad basada en la impotencia" que se aprecia en Becerra -en expresión de Martín González-, ni las "violencias expresivas reveladoras de una agresividad espiritual" que señala Camón en las obras de Anchieta, Sin embargo, dada la participación en ocasiones de miembros de su taller y la lejanía de las realizaciones por su prolongada existencia, podemos ver ciertas desigualdades en su obra. Esas diferencias precisamente nos permiten apreciar cierta evolución en su arte desde una estética romanista idealizada hacia fórmulas cada vez más serenas y naturalistas, preludios de un barroco que llegaría a Alava de la mano de Gregorio Fernández.

De su taller de la salvaterrana calle de "Çapateria" salieron muchas esculturas para distintos puntos de la región, en la cual alcanzó fama de buen artista. Importante es el testimonio de Anchieta, quien a propósito de su informe sobre las trazas del retablo de Santa María de Salvatierra dice que "Lope de Larrea es buen maestro y perito en su arte y se le pueden fiar obras de mucha mas cantidad que esta, y dara buena cuenta de ella..." Otros maestros coetáneos tendrán también manifestaciones elogiosas, como la de que "...es uno de los grandes oficiales y de más fama y esperiencia que se alla en toda Castilla, Nabarra y Aragón...". De su actividad en Guipúzcoa y en Navarra han tratado recientemente Arrázola y García Gainza. De su obra alavesa muy poco se ha estudiado, salvo su intervención junto a Anchieta en el retablo de San Miguel de Vitoria a la que se refiere la última autora, y la del retablo de Santa María de Salvatierra citada por Weise.

Tras las investigaciones que hemos realizado, podemos ver cómo también en su propia provincia de Alava realizó Lope de Larrea una variada serie de trabajos que permiten el conocimiento de su arte al ser gran parte de ellas fruto exclusivo de sus manos y no de colaboradores.

La primera obra conocida es el retablo mayor de Ulíbarri Arana que debía haber comenzado, en colaboración con su suegro Pierres Picart, en 1573, fecha en que sabemos residían allí. En 1595 aún le debía aquel pueblo ciertas cantidades por su trabajo para la iglesia. Se compone de siete calles en las que alternan los relieves con los bultos redondos. En su pobre arquitectura parecen quedar agobiadas unas imágenes de ligero movimiento y elevado canon manierista. Más fieles a composiciones arquetípicas son los relieves, que representan escenas de la Pasión, de la vida de San Juan Bautista y de la Virgen, en relación con los motivos de la calle central.

Es interesante el dato de que Larrea trabajara con Anchieta en el retablo no concluído de San Miguel de Vitoria, sustituyendo en la colaboración a Esteban de Velasco en 1579. Esto reafirmó al artista alavés en su miguelangelismo.

La obra más compleja es sin duda el retablo mayor de Santa María de Salvatierra", encargado por la parroquia en 1584 y que a su muerte dejó Larrea sin terminar. Sus tallas suponen un espléndido esfuerzo artístico, expresando en ellas un espiritual sentido de la belleza, e idealizando las figuras en composiciones manieristas pero poco forzadas. La parte superior fue concluída después por el escultor de Cabredo Francisco de Foronda, quien manifiesta en la iconografía de la Virgen y en la dureza de los plegados la influencia que en aquel taller navarro ejerciera Gregorio Fernández mediante su antiguo colaborador Pedro Jiménez.

Variada es la intervención de Lope de Larrea en la Capilla de D. Rodrigo de Vicuña, en Vicuña. Entre 1594 y 1597 hizo el bulto funerario orante del patrono, en alabastro con los rasgos finamente acabados en un estilo despersonalizado, como ocurre a veces en este estilo escultórico. También es obra suya el retablo desaparecido para la imagen de San Cristóbal, y las figuras del Calvario del retablo de San Pedro, que tampoco se conservan. Es curioso que se encargara igualmente el escultor de abrir una ventana en el muro de la Capilla.

Graciosamente donó en 1597 una imagen de Nuestra Señora del Rosario para la Cofradía de Salvatierra. Su belleza idealizada se relaciona con la de las tallas femeninas del retablo mayor que entonces aún estaba haciendo para la parroquia.

En 1596 comienza el retablo de Narvaja, obra que tampoco terminó, realizando su remate Juan Ruiz de Luzuriaga en 1639. Tiene mayor participación del taller, despreocupándose un poco de la belleza de que hace gala en el de Salvatierra, en una transición hacia cierto realismo. Más se acusa todo esto en el retablo de Alda que hizo antes de 1612. Llega incluso a parecernos de gran medianía su escultura, en la que prescinde por completo de los relieves, piedra de toque del romanismo regional. Esta decadencia quizás se relacione con su avanzada edad y la disolución paulatina de su taller, en el que trabajaban varios hijos suyos a los que sobrevivió. Así, al faltarle su apoyo, no pudo acabar el retablo mayor de San Juan de Salvatierra, contratado en 1612, con cuyas tallas del primer cuerpo se hizo a mediados de siglo un pequeño retablo lateral. Sus relieves, telamones y apóstoles nos parecen de la mano de Lope de Larrea quien plasmaría en ellos las últimas esencias de su arte.

DIEGO DE SILOE EN LA CATEDRAL DE GUADIX

CARLOS ASENJO SEDANO. GUADIX. GRANADA

A la vista de los estudios de Gómez-Moreno, sobre Diego de Siloé, veníamos admitiendo que la Catedral de Guadix, por transformación de la Mezquita Aljama, alrededor de 1500, se había convertido en un templo gótico, casi cuadrado, basilical, al cual Siloé, por 1549, había agregado lo que hoy es cabecera, con la Torre y la redonda Capilla de don Tadeo, tal vez montando su traza sobre una incipiente cabecera, apenas sacada de cimientos, que se podía fechar, aproximadamente, en los años inmediatos anteriores a la llegada de Siloé a Guadix, es decir por 1540...[1].

Sin embargo, a la vista de nuevos documentos, creemos poder concretar más esta cuestión. Por de pronto, a la vista de unas escrituras que se hicieron el año 1507, ante el escribano Alonso de las Casas, el Viejo, en Guadix, otorgando el derecho de enterramiento en una Capilla de su Catedral, a la mujer e hijos de Benito de Vitoria, Hernando del Castillo y Juan de Moreda, podemos entrar en un mejor conocimiento del problema[2].

De tal documento deducimos que la concepción de una Catedral gótica, en Guadix, por transformación de la Mezquita Mayor, fue una concepción total del Templo, es decir, desde lo que hoy es cabecera a su pie. Por razones de espacio, ya que en la zona de la cabecera existían las viviendas de don Alvaro de Baçán[3], la construcción de tal Templo se empezó por el pie, y, aunque sin documentos definitivos, pienso que por la época en que nos desenvolvemos, -ca. 1507-, por tratarse de una Catedral, y por su relación con el recién conquistado reino de Granada, la traza original de tal Catedral debe guardar alguna relación con Enrique Egas...La forma de proceder, en la construcción, como digo, fue empezar por el pie, y una vez edificado el cuerpo de la Iglesia, se tapó la presunta comunicación con la cabecera, para así poder utilizar ese primer cuerpo como Catedral, ya que no se contaba nada más que con aquel espacio. Y comenzó a funcionar como tal, con conciencia de todos de que aquello era medio templo... Esta es, pues, la Catedral gótica a que hace referencia la documentación del s. XVI y XVII.

Pero, llevados por Gómez-Moreno, creíamos que el segundo cuerpo, la cabecera, se construyó mucho después. No fue así. Salvo el tiempo imprescindible para que don

Alvaro de Baçán, y otros propietarios, cedieran o vendieran sus edificios en esta zona , la cabecera, formando una sola unidad de traza con el cuerpo y el pie ya levantados, también se estaba construyendo por 1507. Es más, si no cubierta de bóvedas, en toda la altura del Templo, sí estaba cubierta de aguas, por lo menos en algunas capillas absidiales. Así el Templo, según se deduce de tales documentos, tenía una planta basilical, sin girola, cuya Capilla Mayor era la colocada, lógicamente, en el extremo del eje mayor. A su derecha estaba la capilla que se vendió a Benito de Vitoria y a los demás mencionados, y que por 1507 se utilizaba ya como enterramiento, e, incluso, se celebraba la Misa. Y que debía tener cierto fondo lo evidencia la obligación de los propietarios, de tener reja para cerrarla, amén de otros objetos en el interior de la misma. En cuanto a la cubierta del Templo, se dice que se podrá hacer de bóveda de crucería o de armazón de madera. Los altares tendrían retablos que hicieran juego con los de la Capilla Mayor. Las rejas lucirían las armas de los propietarios, con el debido arte, etc... La concepción de un Templo de esta envergadura es lo que me hace pensar en Egas. Si tal cabecera estaba en este punto de construcción alrededor de 1507, hay que suponer que por 1520-30 estaría, como mínimo, más adelantado. Lo que sí parece evidente es que por 1520-30, esta obra se paraliza. Y como el fenómeno es similar a lo que sucede en Granada, por 1526, al desaparecer Egas, esto es lo que me incita a pensar en la identidad de problemas, y, por consiguiente, de maestros, en ambas Catedrales, toda vez que lo que va a suceder, después, en la Catedral de Guadix, es muy parecido a lo que sucede en la Catedral granadina [4].

Sabemos cómo Siloé empieza a tomar parte en la arquitectura granadina [5]. Y cómo el Cardenal Avalos lo lleva a Guadix, a resolver el problema del retablo de Santiago, por 1545, encargándosele en 1549 la traza de la cabecera de la Catedral guadixeña... De aquí se deducía que tal cabecera no existía. Pero sí existía. Es más, por otra escritura relacionada con el problema del enterramiento antes citado, y que se titula "Pedimento que dieron, año de 1567, ante el Provisor, Pedro de Cardenas y don Gomez de Castro, como descendientes de Juan de Moreda y Benito de Vitoria, pidiendo se les diese otra Capilla, como la que en esta Sta. Yglesia se habia dado a los dichos sus ascendientes, la primera a la mano derecha de la Capilla Mayor, por haberse ésta derribado, y haberse tratado dar otra, siempre que se derribase ...", sabemos que se echó a tierra toda la obra hecha, no sólo en esta Capilla, sino en toda la cabecera..." "por mandado del dicho Prelado e dean e cabildo que sucedieron en la dicha Yglesia se derribó la dicha Capilla e toda la dicha Yglesia e hizieron la pilastría por toda la Yglesia..." [6].

Esto se dice por 1567, mientras sabemos que la traza para la cabecera de este Templo la dio Siloé por 1549 [7]. Por consiguiente queda claro que la cabecera de la Catedral gótica, a medio hacer, pero con algunas capillas ultimadas o casi, se derriba entre esas dos fechas de 1549 a 1567. Más bien cerca de 1549, toda vez que, según Gómez-Moreno, las obras de la torre fueron visitadas por Juan de Maeda por 1559, lo que indica que tales obras ya estaban empezadas por entonces.

Así, pues, tenemos el dato cierto de que Siloé, en 1549, da su traza para la cabecera [8]..."Conforme a la traça e modelo que a dado pintado en un pliego de papel.." [9], dice otro documento, refiriéndose a la misma. Y, enseguida, se procede a demoler la casi terminada cabecera gótica... ¿Por qué?... Exactamente no lo sabemos. Tal vez porque entre el periodo que media entre 1528-49, se había deteriorado lo hecho. O porque

después de 1528 se hubieran introducido elementos arquitectónicos en la primera traza que hubieran dado al traste con ella. O por consejo de Siloé. Exactamente no lo sabemos, aunque sí sabemos que desde 1545, en que Siloé fue a Guadix, a Santiago, hasta 1549, en que da su traza de la Catedral, debió tener ocasiones sobradas para incidir, de alguna manera, en la cabecera catedralicia. El caso es que en 1549, cuando él coge las riendas de amaestrar la Catedral, se derriba la cabecera gótica, sustituyéndose por la nueva cabecera renacentista, de acuerdo con su proyecto.

Los interesantes puntos de vista de E. Rosenthal sobre Siloé en Granada, nos alumbran mucho sobre el posterior desarrollo de la concepción de Siloé en la Catedral de Guadix, de menores vuelos que la de Granada, pero que tiene la particularidad de presentar, en cuanto a problemas a resolver, muchos puntos de contacto. Por de pronto, en Guadix como en Granada, Siloé se encuentra con un esquema gótico, trazado y levantado en parte. El de Granada, debido a Egas; el de Guadix, posiblemente también ...; el de Granada, sin el cuerpo y el pie ultimado. El de Guadix, sí; lo que va a influir, después, notoriamente, en el desarrollo barroco de ambas portadas...[10].

El caso es que Rosenthal nos demuestra cómo Siloé, en Granada, si bien condicionado por Egas, desarrolló su concepción sin atenerse a la cimentación de aquél. En Guadix, también, se encuentra con un condicionamiento idéntico. Y tampoco respeta la cimentación anterior, sino que... "hace pilastria por toda la Yglesia"[11]. Por consiguiente, en Guadix como en Granada, la cabecera no va a representar, desde luego, ningún compromiso entre la planta gótica y el alzado renacentista, sino que todo ello va a orientarse hacia la arquitectura a lo romano[12]. Por supuesto que la anchura de las naves, y la posición del crucero, viene determinada por la planta precedente, como puede apreciarse visualmente mejor en Guadix que en Granada.

Respecto a la concepción íntegra de la Catedral de Guadix, como obra completa de Siloé, no fue posible, ya que aquí, a diferencia de Granada, el cuerpo y el pie del Templo estaban ya hechos, y nadie parece que pensara sustituirlos, hasta el s. XVIII. Aquí, en Guadix, Siloé, pues, debió avenirse a casar, violentamente, su concepción de cabecera renacentista con el resto del templo gótico, como una yuxtaposición lisa y llana. Parece evidente que Siloé ideó la cabecera, prescindiendo, por abstracción diríamos, del resto edificado del templo, en lo que fuera posible.

Consecuencia de esto es el que nadie afrontara el problema de la futura fachada, ni siquiera de las portadas laterales, aunque sí es fácil que las incluyera en el trazado general, marcándolas simplemente. Lo que sí está claro es que la traza de Siloé, que existía pintada en un pliego de papel, incluía, además de la planta, algunos alzados, como el de la Capilla redonda, ya que, después, en la ejecución de ésta, se insiste en que se ha de atener el ejecutante, -Juan Caderas de Riaño,- a ese alzado. Por la misma razón debió dar el alzado de la portada de la Sacristía, junto con la organización de las capillas absidiales. Y la organización vertical de la Torre y la Sacristía bajo ella. Y con esto, la distribución y orden de los pilares. Y, por supuesto, la disposición de una Capilla Mayor en el centro de la cabecera, que diera cabe a la girola. Respecto a las bóvedas, creo que Siloé no señaló aquí ninguna, toda vez que en la venta de otra Capilla, a la izquierda de la central, en 1557, a García de Arana, se le obligaba a hacer las bóvedas de crucería o de artesonado, -como en años anteriores, no obstante haberse mudado la traza-, lo que indica que nada había dispuesto sobre el particular. En todo caso parece que la solución indicada, como se haría después, era montar bóvedas baídas.

Respecto a la concepción del Templo, en Guadix, parece ser que Siloé se limitó a sintetizar la idea grandiosa que tenía sobre la Catedral de Granada, adaptándola a la circunstancia de espacio. Siguiendo a Rosenthal, podemos decir que la Capilla Mayor, con túneles de menor profundidad que en Granada, hasta el punto de ser más balcones o accesos que túneles, por el menor grosor de los muros, debieron tener por finalidad contemplar la celebración de la Santa Misa desde cualquier punto de la girola, como se hace hoy mismo. Los testimonios que aduce Rosenthal, del grabado de F. Heylan, son aplicables aquí, así como también la existencia de rejas para evitar la excesiva aproximación al Ara, como sucede hoy mismo. En cualquier caso es evidente la reinstalación en Guadix de su precedente esquema radial granadino[13].

Respecto a la cúpula de luces, -después ejecutada y modificada por G. Cayón, - no resulta tampoco de un simple cruzamiento de las naves longitudinales y transversales. La idea tal vez la incluyera ya la traza de Siloé, para dar, de alguna manera, luz, aunque no de la forma en que la ejecutara Cayón, ya barroca. Como diría después Blas A. Delgado, al indicar lo errónea que era la construcción ovalada de tal cúpula... "ya que la antigua traza iba dirigida a otro fin", se trataba de una cúpula redonda sobre base cuadrada, que seguramente modificó después Juan de la Vega[14].

Respecto al coro está claro que Siloé no tenía ya que idear nada, puesto que ya caía fuera de la cabecera. Pero la anterior Catedral gótica que resultaría adosada a esta cabecera, sí llevaba el coro que hiciera Martín Bello, aproximadamente como está ahora. La disposición de la cabecera de Siloé es evidente que nunca, por ningún motivo, intentó instalar el coro cerca del Altar Mayor o tras él.

En lo que toca a las bóvedas, nada sabemos sobre las del Templo, como hemos dicho. Pero sí sabemos algo de las que Siloé diseñó para la Sacristía...[15]: Y..." es condición que se tiene de hacer y cerrar la dicha Capilla, - la Sacristía, - conforme a la planta que está traçada y perfilada con sus molduras y óbalos y artesones"... "Y se ha de cerrar un crucero mayor de cantería de piedra franca de las canteras de Almidar"... "Después de cerrado el crucero se tienen de cerrar los medios circuitos de porción mayor de cantería conforme al crucero mayor y sus molduras y se ha de hacer en cada uno dos cartones conforme a la traça que están dibujados "..."Que los compartimentos que están entremedias del crucero mayor y los círculos se han de tabicar de ladrillo doblado y después se an de hacer de yesería de reliebe los compartimentos que están traçados con sus molduras conforme lo demuestra la traça y an de llebar sus óbalos cortados y bien acabados..." "Cuando se mueba el crucero que sale del rincón se an de haçer cuatro repisas y en cada una de sus tres mascarones compartidos con igualdad relebados y sobre la dicha repisa a de mover el crucero mayor..." "Que la clave mayor se a de labrar conforme lo demuestra la traça con un florón que a de ser de piedra con sus molduras y óbalos como está demostrado en la traça..."

En cuanto a las capillas pequeñas parece deducirse que Siloé, aquí, proyectara las cubiertas como continuación del arco, por su poco grosor. Pero ya hemos señalado que, para obligar al comprador, se dice que se harán de crucería o de artesones. En cuanto a las bóvedas baídas, empleadas después, en el s. XVIII, para cubrir la cabecera del templo, no sabemos hasta qué punto estan influídas por Siloé. Por lo menos, en la documentación de la construcción del s. XVIII, nadie hace referencia a este asunto. Y, como dice Rosenthal, el conflicto entre bóvedas góticas y pilares clásicos, tal vez

representa un abandono de la traza original, que aquí puede explicarse por el condicionamiento de las bóvedas restantes del precedente templo gótico, que, en principio, había que respetar. En cuanto a las portadas interiores, en la de la Sacristía, es evidente la predilección de Siloé por el arco triunfal romano entre elementos griegos.

De la torre debió dar Siloé una disposición vertical general que, en mucho, debía coincidir con la dada para la catedral de Granada, aunque la posterior ejecución en ladrillo de la accitana, parezca aumentar las diferencias visuales con la de Granada. La torre también se concibe aquí en cuatro cuerpos, los dos primeros cúbicos, con superposición de órdenes dórico y jónico. Un tercero octogonal. Y, encima, el remate propiamente dicho... La decisión de hacerla en piedra fue de Juan de la Vega, y en la solución de sus problemas de arranque intervino Ambrosio de Vico [16].

Por consiguiente, parece evidente que el proyecto del año 1528, para la Catedral de Granada, estudiado por Rosenthal, fue el que sirvió, con ligeras modificaciones de espacio, para que Siloé dibujara la cabecera de la Catedral de Guadix, en la que sabemos que sólo invirtió unos días.

La singularidad de la catedral granadina, cuya cúpula no se encuentra encima del crucero, como en San Jerónimo de Granada, también se repite en la Catedral de Guadix, con sus precedentes en la Anunciación de Florencia, de Michelozzo. Resulta así un templo que pudiera venir de la idea de unir un Santuario redondo con una nave rectangular, por medio de un arco de triunfo, como en el Salvador, de Ubeda. Rosenthal deduce que en la Catedral de Granada, precedente como hemos visto de la de Guadix, la cabecera es una simple rotonda con girola, un tipo de monumento funerario que ya aparece, por vez primera, en la Baja Antigüedad, como en Santa Constanza de Roma [17]. No obstante, yo opino que se trata de una simple concepción de una cabecera radial, con todos sus editamentos funcionales y artísticos.

A esta rotonda con girola, dice Rosenthal, Siloé añadió una basílica, y de este modo formó una Iglesia parecida a la llamada Grabkirche paleocristiana, como Santa Elena, de Roma. O como la Iglesia de la Natividad, de Belén, a través de la Iglesia del Santo Sepulcro. La disposición del antiguo coro en Granada, y del habitual, de Guadix, podrían confirmar la tesis de Rosenthal [18].

Si prescindimos de las cinco naves, de Granada, para limitarnos a las tres de Guadix, tenemos una Capilla central octogonal, rodeada de girola, unida a una nave central en donde se halla instalado el Coro, con una cúpula de luces, entre ambos, que era lo más sobresaliente de la Anástasis. El carácter sepulcral de la Capilla Central o Mayor, lo evidenciaría el hecho de que Siloé aprovechara la Cripta central del Templo-, al parecer construída en 1546-48, antes de dar Siloé su traza,- para sobre ella estructurar tal Capilla Mayor que no formaba parte, en principio, de la primera Capilla Mayor, frontal y cuya cripta, sí estaba situada a supie [19].

En el centro de la Capilla Mayor, aunque ejecutada ya en el s. XVIII, y no sabemos hasta qué punto influída por la primitiva traza de Siloé, -que parece lógico que por lo menos señalara este detalle, -nos encontramos el Ara, aislada, como un simple cubo de piedra, exento, en contra del esquema medieval que lo colocaba al fondo, adosado al retablo principal o a la pared. Sobre este cubo de piedra se sitúa el Tabernáculo, que después

realizaría Francisco Moreno, otra vez sin saber si con conexiones antiguas. Todo ello, indudablemente, para una visión, en redondo, del Santísimo expuesto, con notables reminiscencias de monumentos y actitudes paleocristianas, lo que podría situarse dentro de la tesis de Rosenthal para la concepción de la Catedral granadina.

Junto con esta disposición general de la cabecera, de Guadix, Siloé incluyó, ya terminado el ábside, por su derecha, una capilla redonda, que se llamaría después de don Tadeo, mas tarde de San Fandila, y, luego, de San Torcuato. Se llamó de don Tadeo porque fue la que hubo de dar la Catedral a los herederos de Benito de Vitoria, Hernando del Castillo y Juan de Moreda, cuando la capilla que éstos costeaban en la Catedral, el año 1507, fue demolida para realizar la traza de Siloé, a partir de 1549, toda vez que lo convenido era que si, por algún motivo, -como sucedió- no se ultimaba aquella Capilla, se les habría de dar otra tan cerca del Altar Mayor, como la anterior. Con este compromiso, la Catedral se vio obligada, -y no sabemos si por esto la diseñó Siloé o se les adjudicó simplemente, aunque nos inclinamos por lo primero- a darles otra capilla que les sirviera de Panteón familiar. Y desde donde se viera, -otra vez el paralelismo con la Catedral de Granada y su Capilla Real -el Altar Mayor, por lo menos, ya que no era posible construirla contigua, como estaba previsto cuando se planeó la Catedral gótica. La demora en ultimar la cabecera, y concretamente esta capilla, motivó que la Catedral, en 1597, requiriera a don Tadeo de Benavides y Cárdenas, a la sazón heredero de los compradores de 1507, para que costeara su terminación, según se estipuló en la escritura de 1507, quien no aviniéndose al requerimiento, dio lugar a que la Capilla pasara, plenamente, a propiedad de la Catedral [20].

Así, pues, aquí también, en este redondo enterramiento, Siloé quiso repetir el tipo de enterramiento funerario, un poco privado, dentro de su esquema general del templo. Una capilla funeraria, también sobre cripta, a la manera de la Capilla Mayor, pero que aquí había de tener la particularidad que en lugar de ser visto su centro desde todas las zonas concéntricas, como sucedía a la Capilla Mayor, era ella, -la Redonda,- la que debía podér asomarse hacia la Mayor, a esa contemplación constante del Santísimo, dado el carácter particular, en cierto modo secundario, de los enterrados en su cripta. Por eso, tal vez para conformar la obligación de la Catedral, de 1507, se ofreció otro tipo de capilla, distinto al tradicional convenido, contiguo al que debía ser frontal Mayor, y que consistía en que estuviera situado de tal manera que, sin estar contigua, sin embargo estuviera predominantemente presente en la adoración del Santísimo. Para esto, forzosamente, el Panteón debía estar en el ábside, Y prescindiendo de los huecos situados en los espacios de las capillas centrales, especialmente el asignado a la Encarnación, titular del Templo, y del dedicado al hueco de la torre, no cabe duda que el lugar más airoso y amplio de colocarla era donde Siloé lo hizo, incluso por razones de simetría exterior, en relación con la torre.

Así surgió esta Capilla de don Tadeo o de San Torcuato. Una capilla redonda que es de lo más interesante que tiene la Catedral accitana. Dejemos a Gómez-Moreno que nos la describa: "Abrese mediante un arco de esviaje doble; ostenta cuatro parejas de semicolumnas jónicas estriadas sobre pedestales cuadrados, soportando un entablamento de friso convexo y con resaltos. En los huecos mayores, tres arcos movidos en curva, verticalmente, cobijan altares, pero la cúpula, con claraboyas, es del s.XVIII..., ya que la obra se paralizó cuando estaba a la altura de las cornisas. Excusado repetir cuánto se parece esta capilla a la de los Caraccioli, de Nápoles, hasta en el esviaje de su arco

de entrada y tamaño, afianzando la atribución a Siloé. Debajo, una cripta, redonda también..., sobre diámetro de 7,90 metros, con cúpula rebajada lisa, hecha de sillería, como todo..." [21].

Es también Gómez-Moreno quien nos dice, a propósito del notable arco de esviaje mencionado, que éste entraña un problema arquitectónico de primer orden, a propósito de voltear arcos en torno a un edificio cilíndrico. Para ello hay varias soluciones: la de Siloé consiste en ceñirlos a la curvatura, como ya se hizo en la Capilla de los Caraccioli; la mantuvo con pujanza nunca vista en nuestra Catedral (Granada), y libremente la provocó en el Salvador, de Ubeda, y en la Catedral de Guadix. Precedente suyo clásico es la rotonda de las termas de Diocleciano, según dibujos antiguos; otro antecedente próximo parece que se debe al Bramante, en el ábside de San Lorenzo in Dámaso, anejo a la Cancillería de Roma; y habrá más casos, aunque poco notorios, tratándose de arcos relativamente pequeños. Siendo ello así, cabe otra solución: la de Machuca, con hacerlo rectílineo y remetido lo de encima en línea con la curvatura general; o bien sobre la arquivolta, siempre rectílinea en su plano vertical resaltar en saledizo las enjutas hasta adaptarlas al cilindro. Así Alberti, en la Anunziata, de Florencia, y así el ábside del Panteón de Agripa; también se voltearon así las dos grandes exedras de Santa Sofía, de Constantinopla, pues aunque los trazados del edificio falsean la proyección de su abovedamiento, la realidad es que aquéllas se cierran en tres lados del polígono, cabalgando encima, antes mal que bien, y como semibóveda caída cada casquete. Respecto a los anfiteatros romanos, de hecho son poligonales, y así el problema desaparece. Lo mismo en el templete del Bramante... [22].

La ejecución de esta Capilla fue lo último del cabecero. Por lo menos, en el año 1598, Juan Caderas de Riaño dice taxativamente..." digo que yo he hecho la obra de la Capilla que dizen de don Tadeo de Benavides..."; "la vara fue a diezisiete reales..."; "tuvo la dicha capilla ciento cuarenta y cinco varas a dicho precio, y monta dos mil y cuatrocientos y sesenta y cinco reales..." Todo esto dice Caderas de Riaño, maestro de cantería, a propósito de una reclamación de dinero que aún no le ha liquidado el Cabildo, que, como sabemos, por otra parte, apremiaba a don Tadeo, para que costeara tales gastos. De aquí habría que deducir que la ejecución de esta Capilla tuvo lugar por 1598, aunque yo pienso que tal vez Caderas, con su expresión, sólo se refiera, a una última parte, que desde luego tenía que ser forzosamente del alzado, puesto que la cubierta no se puso hasta el s. XVIII, por Cayón. Por otra parte, también tenemos el pliego de condiciones, del año 1598, para ejecutar la obra de esta capilla. Como Caderas, en su reclamación, no indica fecha, no sabemos si el pliego de condiciones es el que se remató a su favor; y cuya parte de precio reclama. O, por el contrario, se está refiriendo a una parte de obra anterior, cosa que parece improbable... [23].

Estas condiciones que en el pliego mencionado obligan a Caderas con el Cabildo hacen referencia a que..." se obligaba a hacer y dar acavada la dicha Capilla de don Tadeo de Benavides..."; "que toda la piedra necesaria para el edificio de la dha capilla que a de ser conforme a la traça e modelo que le a dado pintado en un pliego de papel firmado de mí el escrivano..."; que la piedra a de ser de Almidar; que todos los materiales y andamios y cimbras que fuesen necesarios para asentar la piedra..., an de ser de su cargo; que la altura de la piedra a de ser la que pudiere para jugar con el resto del templo, y para dejar las ventanas... [24].

Sin embargo, Juan Caderas de Riaño, por 1598, sólo participó en el alzado de una segunda fase de la capilla. Porque por unas declaraciones, bajo juramento, realizadas en el año 1631, a pedimento del fiscal eclesiástico, para dirimir si esta capilla era propiedad del Cabildo o de particulares, varios testigos declaran que, por el año 1580, esta capilla estaba casi terminada, si bien el arco toral que mira a la Iglesia estaba tabicado; la capilla, por dentro, sin enlucir y muy indecente; malamente techada; dentro de ella había un caracol pegado a la pared, entrando a la derecha, por donde se subía a una sala en donde se celebraban cabildos; había una pequeña puerta para entrada a ella, desde la Iglesia; y existía otra puertecita al exterior... Algunos la llaman zaguán y dicen que allí se daban clases de gramática... Y, agregan, que por 159..., es decir, por la época de Caderas de Riaño, se le dio a la capilla la estructura actual, -la de 1631-, que es la que hoy tiene, con excepción de la cubierta, siendo obrero mayor Juan Pérez Landero. Así, pues, de aquí se deduce claramente que Caderas de Riaño quitó el tabique que la separaba de la Iglesia, deshizo el caracol, quitó la cubierta, acabó de cerrar las paredes de la misma, etc. Así, pues, si la petición de esta capilla se hizo en 1567, y por 1580 estaba terminada en la parte que hemos reseñado, es evidente que se construyó entre esas dos fechas, por lo menos en su primera fase... [25].

En cuanto a la cabecera propiamente dicha, -capilla central y frontal de la Encarnación-, con sus adyacentes de San Sebastián y San Fandila-, se levantó, o estaba levantándose, por los años 1557, lo que está en armonía con la traza de 1549. Estas fechas las conocemos a través de la donación de una de las capillas indicadas, en 10 de mayo de 1557, a Rui Paez de Sotomayor, mediante escritura, en donde se dice que se está haciendo la Capilla Mayor de la Encarnación [26]. Pagaría Rui Paez por esta Capilla 1500 ducados. Y, también, por otra escritura de 1557, ante el escribano Pedro de Burgos, sabemos de la cesión de otra capilla, colindante con la anterior, a García de Arana, Regidor de Guadix, mediante la obligación, por parte de éste, de edificarla... En esta escritura se dice que la misma se hará ajustándose a la traza de la Iglesia y torre; que debería poner reja y retablo; y que la adornaría con sus armas... También debería costear la pared colindante con la torre. Se da cuenta de que se está subiendo la pared de esta zona, y que García de Arana se deberá atemperar, al costear esta capilla, al ritmo de esa subida de los alzados de toda esa zona de la cabecera que se estaba llevando a efecto... [27].

El otro sector, hacia el adarve de la ciudad, es decir, hacia la entrada de la Sacristía, también estaba incluída en la traza de Siloé. Y como quiera que en las semicolumnas de entrada se lucen los escudos episcopales de don Martín de Ayala (1548-60) y de don Melchor Alvarez de Vozmediano (1560-74), se deduce su ejecución por esta época, -ca. 1560,- y después, lo que coincide con las fechas dadas para la cabecera reseñada. En esta portada de la Sacristía, Siloé mostró, una vez más, su predilección por lo clásico, y concretamente por las entradas a base de arcos de triunfo [28].

Por esta portada se entra a la Sacristía, en la base de la torre. También estaba trazada por Siloé, ya que las alusiones a la traza reseñan las de la Iglesia en unión de su torre. Antes hemos visto su concepción vertical. Ahora agregamos, que por la naturaleza de sus profundos cimientos, debió ser de lo primero que se construyera en el templo. La fecha dada para la portada de la Sacristía, -ca. 1560- nos puede servir de referencia para el trazado de la torre. Sus posteriores fases no nos interesan aquí, y pueden verse más adelante. Sabemos cómo en ella se llegó a la actual altura de la sillería, prácticamente hasta el techo de la Sacristía. Y fue, en 1629, cuando Miguel Guerrero, maestro de cantería de Granada, ejecutó el interior de dicha Sacristía, según nos en-

teramos por los autos que se hicieron en Granada, en esa fecha, sacando a subasta la ejecución de la misma. Las condiciones de tal pliego de subasta, respecto a las bóvedas, las hemos expuesto más arriba. Además se incluyen otras condiciones respecto a revocos, juntas, adornos, gárgolas, enlucidos, yesos... [29]. En el interior hay tres arcos a cada lado, entre pilastras dóricas recuadradas, y la ventana del fondo se guarnece por fuera con parejas de columnillas dóricas, frontispicio arqueado y remates de no mala traza (Gómez-Moreno), [30]. Entre 1550-600, sobre la traza de Siloé, la dirección de las obras recayó en Juan de Maeda, que visitó la torre por 1559, y en Juan de Arredondo, muerto en 1574 [31]. La crisis producida por la guerra de los moriscos repercutió negativamente en la comarca, paralizando todas las construcciones en marcha, especialmente la Catedral y San Miguel. Luego se reanudaron en 1598, ya con notoria languidez, acelerando el ritmo por 1631. En las proximidades del año 1557, en las labores de cantería, intervinieron los maestros Cristóbal Nuño y Jibaja, junto con Francisco Antero y Francisco Roldán [32]. Por el año 1600 y ss. las labores de cantería las ejecutaba Caderas de Riaño, y Villalba las de albañilería. Por su parte Juan de la Vega llevó la dirección en esta última época, asesorado, a veces, por Ambrosio de Vico [33].

Un cuarto sector de la traza de Siloé era la Capilla Mayor o Presbiterio central. Más arriba hemos expuesto los criterios de Siloé respecto a esta concepción tan particular suya. Que responde a ideas siloescas, insertas en una traza antigua, nos lo testimonian, en el s. XVIII, Blas A. Delgado y el maestro Hurtado, cuando nos hablan de aquella traza, que después alguien modificó hacia una cúpula ovalada -¿tal vez Juan de la Vega?- en lugar de ejecutarla como cúpula cuadrada, según estaba ideada, de principio. A lo dicho allí, agregaremos que esta Capilla Mayor, una vez ejecutada la cripta en 1546-48, fue de lo último que se ejecutó de la cabecera de la Catedral, hasta el punto de que muchos veces, al hacer referencia a la Capilla Mayor, no se sabía si se aludía a la actual Capilla de la Encarnación, en el extremo del eje principal, o a la otra, -la actual- que no se veía aún. De todas formas, fue alrededor de 1599, -cuando Caderas de Riaño se ocupaba en la segunda fase de la Capilla de don Tadeo-, el momento en que se ejecutó el alzado de esta Capilla central. Aquí claro está que tal alzado consistía sólo en alzar las columnas oportunas hasta el banco. Y para ello fue el maestro mayor de la catedral de Murcia el que visitó Guadix, en varias ocasiones. Y, concretamente, fue él quien dió las plantillas para la ejecución de los pilares aludidos, además de instrucciones generales para continuar la obra, que al ser todo ello labor de cantería, ejecutó Caderas de Riaño [34]. Cabe pensar también que fuera el maestro de Murcia el que modificara hacia el óvalo la cúpula central.

Así se configura la cabecera y, dentro de ella, la Capilla Mayor. Parecida a la de la Catedral de Málaga, forman un semidecágono, distribuído en Presbiterio, girola y capillas; solamente tres, porque en los tramos extremos surgen, a un lado, la redonda Capilla de San Torcuato, y, al otro, la gran torre, cuyo hueco es Sacristía. Inmediatamente el crucero, que no sobresale y fue reformado, igual que las naves, (ancho de sus tres naves: 22,80 mts.; la central, por sus ejes, 8,90 mts). Los pilares, idénticos a los de Málaga, así como el entablamento, llevan capiteles dóricos provistos de óvalos, quizás por economía de talla, dada la sencillez de todo. La Capilla Mayor, menos diáfana que la de Málaga, abre hacia la girola unos arquillos, con paños bien decorados encima. Las capillas hornacinas tienen bóveda de cañón, fajeadas y con medallones, arcos escarzanos para los altares, y, encima, dos ventanas arqueadas o bien una sola entre óculos ciegos. Las bóvedas de la girola son baídas, con terceletes y sobre un rebanco, según nos indica Gómez-Moreno [35].

En el año 1574, o mejor por 1568, quedan paralizadas las obras, como consecuencia de la guerra de Granada, y la crisis que para la comarca supuso la misma, a la que contribuiría la presión fiscal ocasionada por la Monarquía Católica. El respiro del reinado de Felipe III las reanudó después.

El costo de aquella obra vino así a rebasar las posibilidades de la Iglesia accitana. Por eso, cuando años más tarde, la Catedral se dirige a Felipe IV, pidiéndole ayuda para terminar la fábrica, le arguye que por su penuria nunca ha encontrado maestros a propósito para dirigirla. Construir una Catedral, con los ingresos normales de entonces, en una diócesis de este volumen, no era posible, y este error de cálculo fue el que demoró su conclusión doscientos años. Por otra parte, las dificultades ecónomicas se veían aumentadas por lo conflictos internos del Cabildo o la ineficacia de los Obispos, amén de las grandes depresiones de la monarquía de los Austrias.

La fábrica, a fines del s.XVI, al detenerse, sólo había llegado al techo de la Sacristía, que estaba sacada de cimientos y construído su cubo con las pilastras que lo albergarían después. La ejecución total la llevaría a cabo, en 1629, Miguel Guerrero. En cuanto a la cabecera de la Iglesia, quedó a una altura aproximada de dieciseis varas, y en disposición, en algunos puntos interiores, de voltear los arcos. La Capilla redonda o de don Tadeo, en la situación aproximada en que hoy se encuentra, pero sin cubierta, hasta la cornisa, como la Sacristía. La portada de la Sacristía también como hoy está. Y todo a cielo descubierto [36].

NOTAS

1. M. Gómez-Moreno: "Las águilas del renacimiento en España", 1941. v. Guadix.
2. Archivo hist. de la Catedral de Guadix. Documentos del año 1507. Escritura citada.
3. Archivo hist. Municipal de Guadix. Escrituras de reparto de heredades a repobladores. Años 1491 ss.
4. Archivo hist. de la Catedral de Guadix. Escritura de venta de 1507, ante Alonso de las Casas, el Viejo. Legados sin clasificar ni ordenar.
5. M. Gómez-Moreno, ibidem.
6. Archivo hist. de la Catedral de Guadix. Pedimento que dieron, año 1565, ante el Provisor... cit. Legs. cits. sin clasificar ni ordenar.
7. M. Gómez-Moreno, ibidem.
8. M. Gómez-Moreno, ibidem.
9. Archivo hist. de la Catedral de Guadix. Escritura de obligación que hizo Juan Caderas de Riaño .., año 1598. Legs. cits. sin ordenar ni clasificar.

10. Earl Rosenthal: "Diego de Siloé, Arquitecto de la Catedral de Granada". Universidad de Granada, 1966.

11. Archivo hist. de la Catedral de Guadix. Pedimento que dieron, año de 1565, ante el Provisor... cit . supra.

12. E. Rosenthal: ibidem.

13. E. Rosenthal: ibidem.

14. E. Rosenthal: ibidem. C. Asenjo Sedano. "La Catedral de Guadix",'Revista de Archivos,Bibliotecas y Museos'. Madrid, 1962. pag. 203.

15. Archivo hist. de la Catedral de Guadix. Autos que se hicieron en Granada, año de 1629 ..., para acabar la Sacristía. Lgs. cit. supra.

16. E. Rosenthal: ibidem. C. Asenjo Sedano. "La Catedral de Guadix",'Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos'. Madrid 1962. pag. 203. Ver nota 33 infra.

17. E. Rosenthal: ibidem.

18. E. Rosenthal: ibidem.

19. M. Gómez-Moreno. ibidem.

20. Archivo hist. de la Catedral de Guadix. Requerimiento del año 1598, a don Tadeo de Benavides, para terminar la Capilla... de sus ascendientes. Pedimento del año 1565, ante el Provisor... cit.-Lgs. cit. supra.

21. M. Gómez-Moréno. ibidem.

22. M. Gómez-Moreno. ibidem.

23. Archivo hist. de la Catedral de Guadix. Escritura de obligación que hizo Juan Caderas de Riaño, para hacer la Capilla de don Tadeo, año de 1598. Legs. cits.

24. Ibidem.

25. Archivo hist. de la Catedral de Guadix. Traslado autorizado de unos Autos hechos en el año 1634, a pedimento del fiscal eclesiástico, para saber si la Capilla de don Tadeo era propiedad de esta Santa Iglesia y su fábrica. Legs. cits.

28. M. Gómez-Moreno: ibidem.

29. Archivo hist. de la Catedral de Guadix: Autos que se hicieron en Granada, año de 1629 ..., para acabar la Sacristía. Legs. cits.

26. Archivo hist. de la Catedral de Guadix. Escritura de donación que se otorgó ante Pedro de Burgos, en 10 de mayo de 1557..., a Rui Paez de Sotomayor, beneficiado de san Miguel, de una Capilla . Legs. cits.

27. Archivo hist. de la Catedral de Guadix. Escritura que se otorgó, año de 1557, ante Pedro de Burgos, por la cual consta que García de Arana, Regidor de esta ciudad, le obligó a edificar una Capilla. Legs. cits.

30. M. Gómez-Moreno: ibidem.

31. M. Gómez-Moreno: ibidem.

32. C. Asenjo Sedano: "La Catedral de Guadix". en 'Revista de Arch. Bibl. y Museos'. Madrid, 1962, pags. 203 y ss. T. LXX 1-2.

33. Archivo hist. de la Catedral de Guadix. Libro de Actas Capitulares nº 7, Cabildo del día 26 de Abril de 1605.

34. C. Asenjo Sedano: ibidem.

35. M. Gómez-Moreno: ibidem.

36. C. Asenjo Sedano: ibidem.

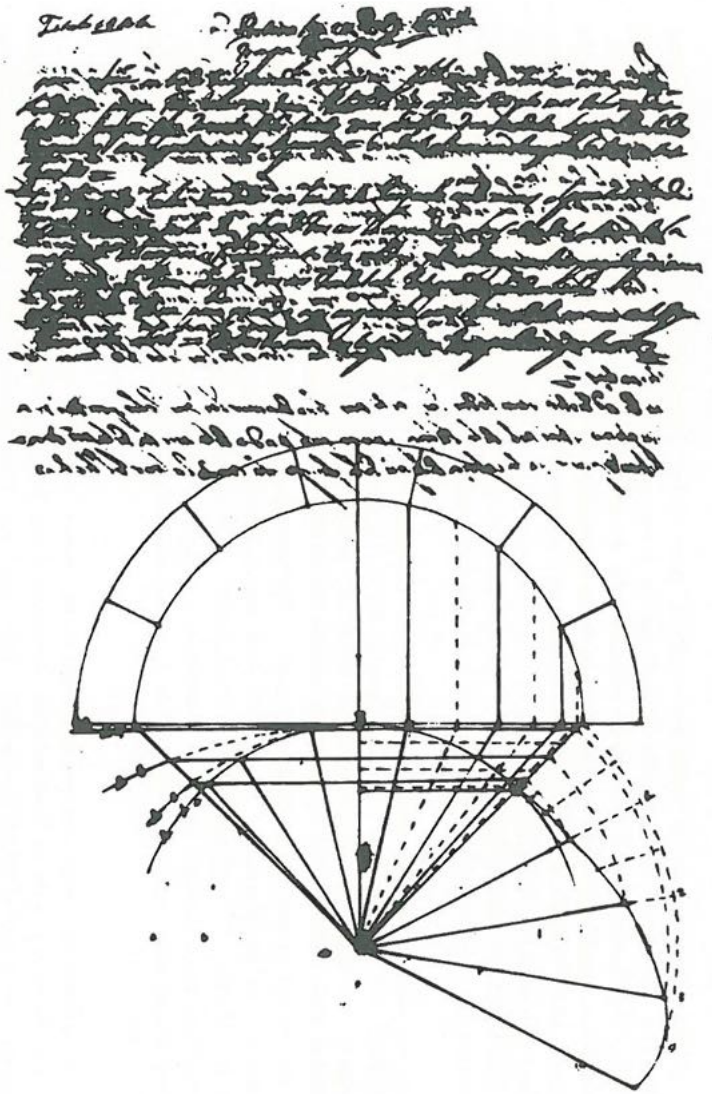
EL TRATADO DE ARQUITECTURA DE ALONSO DE VANDELVIRA Y LA ESTEREOTOMIA EN ESPAÑA

GENEVIEVE BARBE-COQUELIN DE LISLE. UNIVERSITE DE PARIS III. SORBONNE NOUVELLE. FRANCIA

Dentro de la floración española de obras teóricas sobre la arquitectura [1] surgidas a partir del siglo XVI, parece posible distinguir varias corrientes, siendo la más estudiada hasta ahora la corriente nacida de los grandes teóricos del Renacimiento italiano, Alberti, Serlio, Viñola, Palladio, que dio obras tan famosas como las "Medidas del Romano" de Diego de Sagredo (Toledo 1526) y "De Varia conmensuración para la esculptura y la arquitectura" de Juan de Arfe y Villafañe (Sevilla 1585-1587). Pero esta corriente se enfrentó también con una vivaz tradición gótica y bien percibimos aquella tensión algo dramática entre el espíritu "romano" del Renacimiento italianizante y el espíritu "moderno" del gótico tardío en algunas obras como la de Simón García, "Compendio de arquitectura y simetría de los templos", publicada a fines del siglo XVII en Salamanca, en 1681, de la cual varios capítulos proceden de los cuadernos de Rodrigo Gil de Hontañón, arquitecto de la catedral de Segovia, o el tratado inédito del arquitecto andaluz Hernán Ruiz el Joven, fechado según Camón Aznar anteriormente a 1569. Además hay que poner de relieve la persistencia de una fuerte influencia mudéjar que se expresa en el "Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes" de Diego López de Arenas publicado en Sevilla en el año 1633 o sea todavía en pleno siglo XVII.

Otra corriente caracterizada por la importancia concedida a problemas de estereotomía o sea del arte de la montea, cantería o corte de piedras, aparece con el andaluz Alonso de Vandelvira, hijo del gran arquitecto Andrés de Vandelvira, estudiado por Fernando Chueca, y arquitecto él mismo. Esta corriente es importantísima ya que de ella se inspira en gran parte la arquitectura del siglo XVII en Castilla y Andalucía, y no se ha estudiado casi hasta ahora.

Sabemos por Fray Lorenzo de San Nicolás que Alonso de Vandelvira redactó un "Libro de trazas de Cortes de Piedras", pero desafortunadamente ignoramos lo que se hizo del manuscrito autógrafo y la fecha exacta de su redacción. Sin embargo, parece posible afirmar que el manuscrito fue escrito después de 1575 [2] y antes de 1591, muy probablemente durante los años de trabajo de Alonso en Sabiote y antes de su traslado a Sevilla. Sabemos también por un documento de 1596 que anteriormente al año 1591 varios



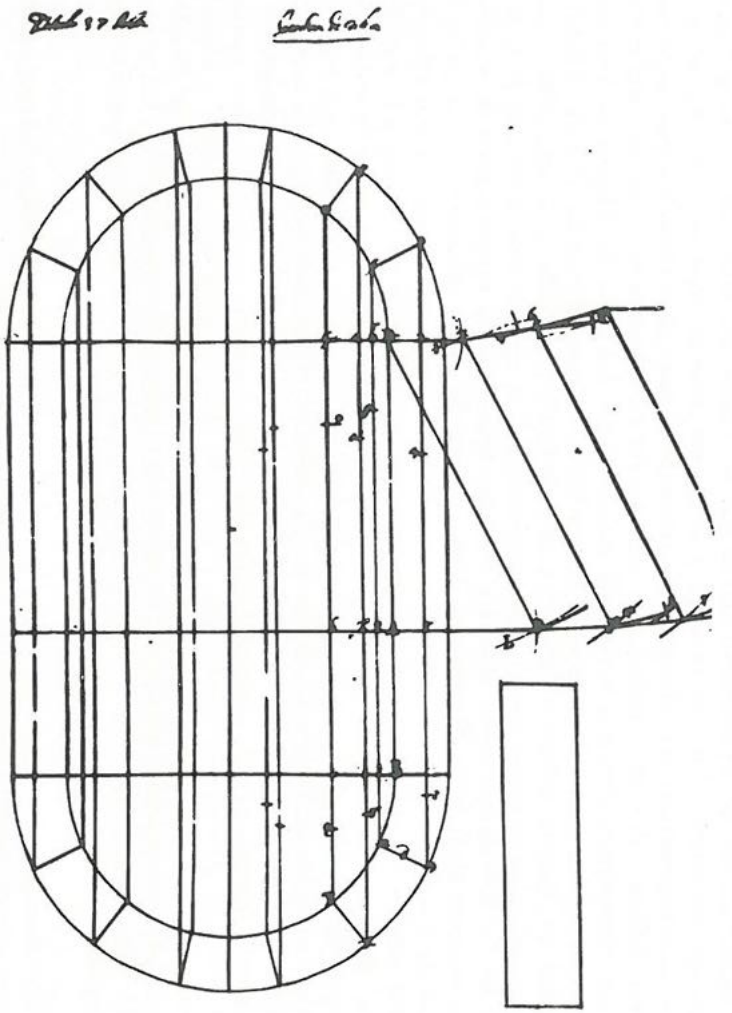


Fig.1. Vandelvira: Pechina en torre cavada, llamada trompa de Monpeller.- Fig.2. Vandelvira: Decenda de cava.

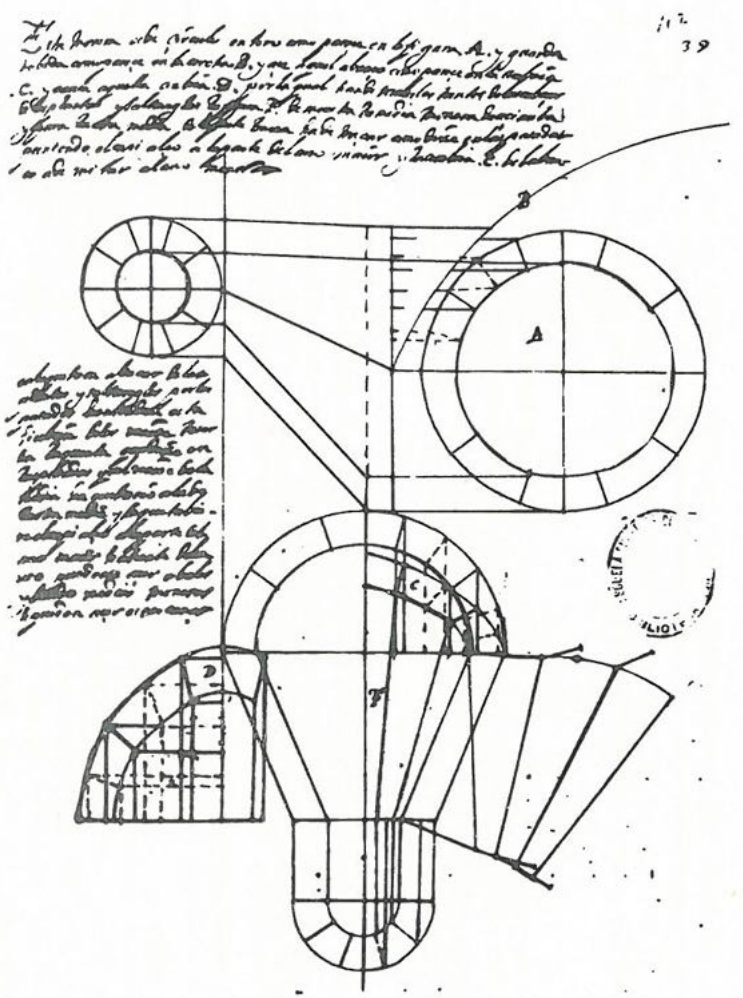
arquitectos de los que trabajaban alrededor del Escorial, tales como Juan de Valencia, Francisco de Mora, Juan de la Vega y el propio Juan de Herrera, podían haber leído el manuscrito prestado por Alonso de Vandelvira a Juan de Valencia antes de la muerte de este último. Por otra parte, el manuscrito se difundió por los círculos toledanos ya que si conocemos sólo dos versiones manuscritas del texto de Alonso de Vandelvira, ambas son de procedencia toledana. Una de ellas es el manuscrito 12.719 de la Biblioteca Nacional de Madrid debido a Felipe Lázaro de Goiti y fechado en el año 1646, versión muy cuidada pero desafortunadamente incompleta. La otra se conserva con la signatura R 10 en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y se presenta como obra de Don Bartolomé de Sombigo y Salcedo, Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Toledo, como lo había sido antes Felipe Lázaro de Goiti. Varios detalles entre los cuales la colocación al revés de la encuadernación de tafilete y la sustitución de los dos primeros folios por un pomposo prólogo precedido de un frontispicio del "Tratado de las Antigüedades de Roma" de Antonio Labacco, atestiguan que se trata de una copia anterior de la obra de Alonso de Vandelvira, probablemente hecha a principios del siglo XVII, según lo deducía Manuel Gómez-Moreno de la letra del manuscrito. Así no se puede considerar a Bartolomé de Sombigo más que como a un aficionado y conocedor de la obra de Alonso de Vandelvira y posesor de una copia del tratado, y no hay que fiarse del autor del prólogo cuya excesiva admiración hacia Bartolomé de Sombigo le llevó a atribuirle con toda ingenuidad el mérito de la obra. El manuscrito fue así arreglado por él posteriormente a la muerte de Sombigo que ocurrió en 1682 y luego no llegó a publicarse, pasando a manos de otros posesores.

Según la letra el autor del prólogo nos parece ser el que firma "Félix Juárez, profesor de arquitectura desde el año de mil setecientos y bentisiete".

Hasta ahora, siguiendo la opinión emitida por Ceán Bermúdez a partir de los datos procedentes de Fray Lorenzo de San Nicolás y recogida por Manuel Gómez-Moreno en su famoso discurso sobre "el libro español de arquitectura", leído en Madrid en 1949, solía decirse que el autor de aquella copia de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid era Pedro de la Peña, un arquitecto contemporáneo de Fray Lorenzo de San Nicolás y rival suyo, más famoso en su tiempo por sus conocimientos de estereotomía que le valieron ser nombrado en 1648 "aparejador mayor del Real Alcázar", que por sus realizaciones arquitectónicas que sus contemporáneos no parecían estimar mucho.

El examen detenido que hemos hecho del manuscrito de la Escuela de Arquitectura, cotejándolo con el texto de Felipe Lázaro de Goiti conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, nos obliga a rechazar esta opinión, porque esta copia es bastante descuidada y además sale a la vista la falta de conocimientos matemáticos del copista patente sobre todo en el primer capítulo titulado "Definiciones de la Traza de cortes" y que consiste en la explicación de principios sencillos sacados de la famosa obra de Juan Pérez de Moya, "Fragmentos matemáticos" (Salamanca 1568). A veces se ve que el pobre copista no entendió nada en absoluto y transformó el texto en una jerigonza ininteligible mientras por otra parte dejaba muchas veces de hacer coincidir las figuras con el texto.

Estas advertencias nos parecen suficientes para afirmar que no se puede admitir la atribución de la copia de la Escuela de Arquitectura de Madrid a Pedro de la Peña cuyos contemporáneos ensalzaban la ciencia y la erudición. Nos parece más bien que el copista



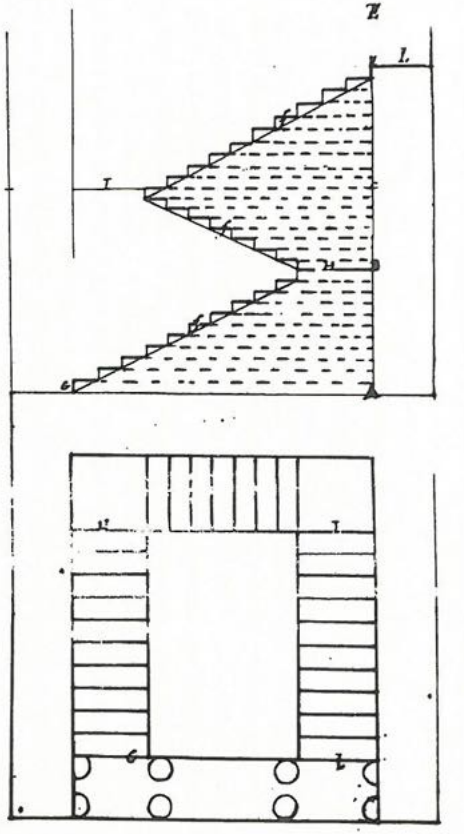


Fig.3. Vandelvira: troneras.- Fig.4. Vandelvira: Escalera adulcida en cercha.

fue un alarife cualquiera que conocía bastante su oficio pero carecía de los conocimientos matemáticos dignos de un verdadero arquitecto de entonces. En cambio Felipe Lázaro de Goiti entendió perfectamente el texto como lo podemos comprobar en la copia de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Cabe aquí rectificar la afirmación de Fray Lorenzo de San Nicolás según la cual este "Breve tratado de todo género de bóvedas regulares como yrregulares, execución de obrarlas y medirlas con singularidad y modo moderno, obseruando los preceptos canteriles de los maestros de arquitectura" hurtado por Torrija a Pedro de la Peña era una copia del manuscrito de Alonso de Vandelvira titulado "Libro de Trazas de Cortes de Piedras, compuesto por Alonso Van de Elvira, Arquitecto, Maestro de Cantería, compónese de todo género de cortes, diferencias de capillas, escaleras, caracoles, templos y otras dificultades muy curiosas", siendo éste pues el título de la obra original perdida, algo diferente de los títulos dados luego por Felipe Lázaro de Goiti y por Bartolomé de Sombigo. Por el estudio que hemos hecho de las dos obras podemos afirmar que el texto de Peña publicado como suyo por el poco escrupuloso Torrija no es ninguna copia sino una adaptación de los principios de Alonso de Vandelvira, incluso adaptándolos a la evolución de los conocimientos matemáticos de la época. No utiliza los mismos modos de calcular. En esto su obra se acerca más a la de Fray Lorenzo de San Nicolás con la cual presenta no pocos puntos comunes, lo que permite explicar sus disputas y los celos que sintiera Pedro de la Peña cuando su rival Fray Lorenzo se le adelantó publicando la primera parte de su tratado "Arte y uso de arquitectura" en 1633 en Madrid.

Así aparece en estas obras publicadas en el siglo XVII la huella dejada por el tratado de Vandelvira y su contenido de principios de estereotomía, y esta huella sigue perdurando en el siglo XVIII, sea en obras manuscritas como el "Cuaderno" de Juan de Portor empezado en 1708 y terminado en 1719, sea en obras impresas como las de Benito Bails hacia 1783.

El mismo título dado por Fray Lorenzo de San Nicolás a la obra de Alonso de Vandelvira daba idea de su contenido: todo género de cortes, diferencias de capillas (o sea bóvedas), escaleras, caracoles, templos y otras dificultades muy curiosas, al mismo tiempo que revelaba el particular interés de los españoles por los aspectos de la estereotomía relativos a bóvedas y escaleras.

En la versión de Sombigo que es la más completa, encontramos además del primer capítulo ya citado de definiciones matemáticas sacadas de Peréz de Moya, toda clase de pechinas (en esquina, en torre redonda, en torre cavada, luego las mismas en viaje, la trompa de Monpeller inspirada de una famosa obra francesa de la ciudad de Montpellier, etc...), también toda clase de arcos (painel, viaje por testa, puerta en esquina y rincón, arco en torre cavada y redonda, luego el mismo en viaje, arco avanzado en cercha, arco avanzado a regla, rincón de claustro, arco en cuadrado y viaje, arco viaje contra viaje, decenda de cava y sus múltiples interpretaciones), luego troneras (cuadrada, en viaje, en esquina, en torre cavada y redonda), después capialzados, muchas escaleras, de caracol sobre todo y patios. En gran parte de la obra el autor se detiene con mucho cuidado en toda clase de capillas o bóvedas redondas, ovales, cuadradas, sobre forma de triángulo o de rombo, etc...

Todo esto, aunque esté mucho más desarrollado lo de las bóvedas, corresponde al

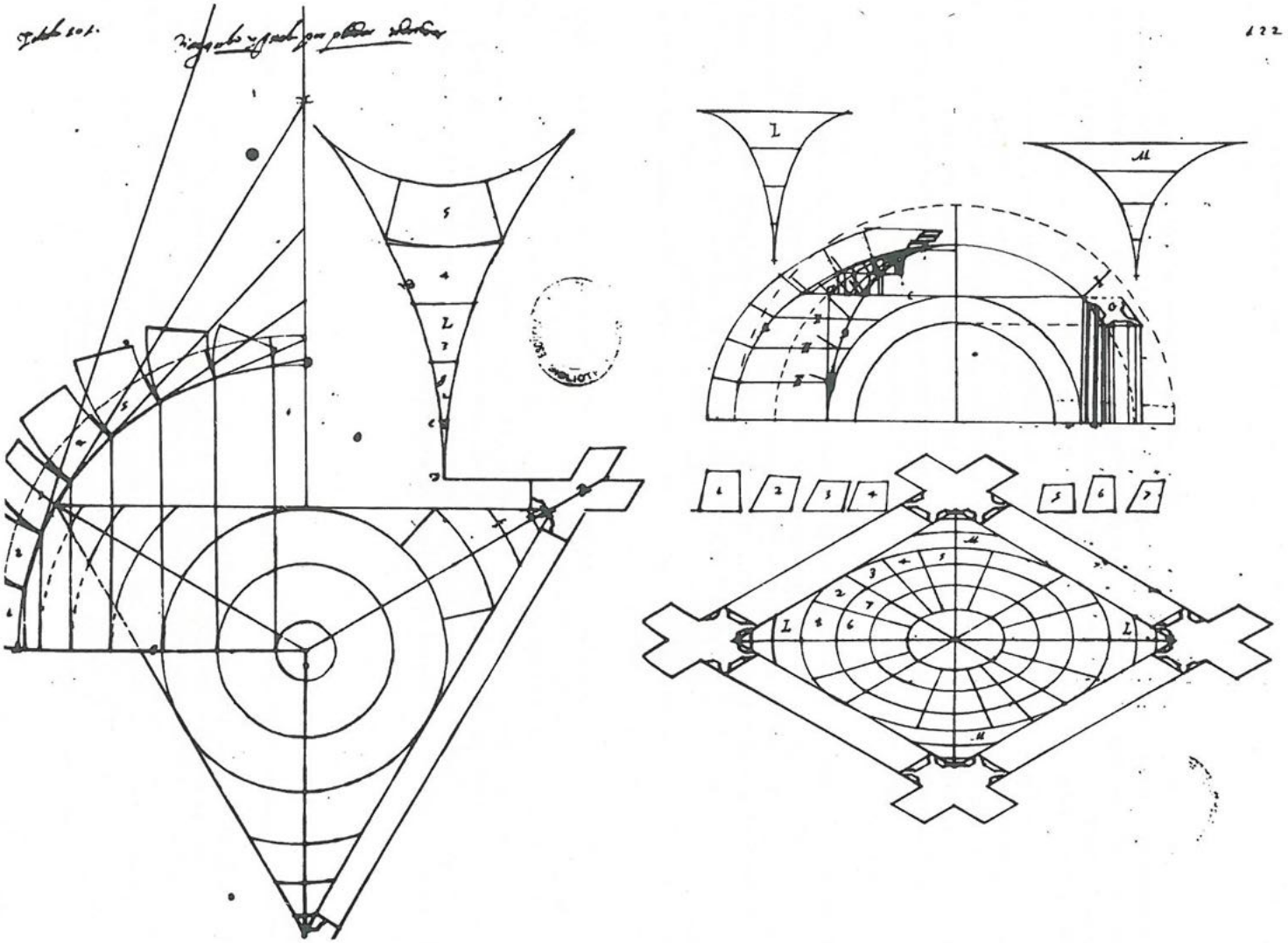


Fig.5. Vandelvira: Boveda sobre forma de triángulo.- Fig.6. Vandelvira: Bóveda sobre forma de rombo (Ms. RIO, Escuela Arquitectura, Madrid).

contenido de los libros III y IV del famoso libro del arquitecto francés Philibert de l'Orme "De l'architecture" publicado en París en 1567, con otras ediciones en 1568, 1576, 1626 y 1648.

Philibert de l'Orme fue casi exactamente contemporáneo del gran arquitecto Andrés de Vandelvira, padre de Alonso y autor de muchos edificios en Ubeda, Baeza, Jaén y ya sabemos que aunque fue redactado por Alonso de Vandelvira, el "Libro de Trazas de Cortes" puede considerarse como fiel transcripción de la ciencia arquitectónica de su padre y desde luego Alonso cita varias veces ejemplos tomados de los edificios de aquél,

La obra de Andrés de Vandelvira nos prueba que debió de conocer muy temprano, quizá desde sus primeros contactos en Uclés con el francés Esteban Jamete, algunos cortes de piedras como los que figuraron luego en "L'Architecture" de Philibert de l'Orme y la famosa puerta de la sacristía del Salvador de Ubeda bien podría considerarse como una precoz versión hispánica de investigaciones sobre lo que el arquitecto francés llama en su libro "la porte sur le coin" término que Alonso traduce en el tratado por "puerta en esquina y rincón".

En efecto toda la terminología usada en el manuscrito español es un ensayo de adaptación al castellano de los términos utilizados por el arquitecto francés. Nos proponemos ampliar este estudio comparativo de las obras de Philibert de l'Orme y de Vandelvira en otro trabajo más detenido pero de momento nos parece importante destacar a Andrés de Vandelvira como al primer arquitecto español que intentó desarrollar de modo sistemático la ciencia del corte de piedras o estereotomía en España y a su hijo Alonso como divulgador de tal ciencia de la cual un monumento como el Escorial nos muestra la fuerza y el grado de perfección.

El gran Erwin Panofsky insistía sobre la importancia del estudio de las fuentes teóricas de la arquitectura. En el campo de la teoría de la arquitectura española, hay mucho que estudiar y hemos emprendido esta tarea con el tratado de Alonso de Vandelvira. Estudiando la magnífica floración andaluza de obras teóricas relativas a arquitectura se podría completar el estudio de un Renacimiento del cual trabajos de autores españoles como Gómez-Moreno, Chueca Goitia, Camón Aznar o extranjeros como Earl Rosenthal nos han dado a conocer las obras tan llenas de seducción y de interés.

NOTAS

1. Para más datos sobre el tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira y las corrientes de teoría arquitectónica de su época, véase: Geneviève Barbé- Coquelin de Lisle: "Le traité d'architecture d'Alonso de Vandelvira". Edition avec introduction, notes, variantes et glossaire d'architecture. Thèse de Doctorat, Université de Toulouse - Le Mirail, 1973. (mecanografiado). y "El tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira. Edición con introducción, notas, variantes y glosario hispano- francés de arquitectura". con facsímil del manuscrito. Caja de ahorros provincial de Albacete, ed Castalia, Madrid 1975. Sobre Andrés de Vandelvira, Fernando Chueca Goitia ha publicado dos excelentes monografías: "Andrés de Vandelvira", CSIC, Madrid 1954. "Andrés de Vandelvira", Jaén, 1973.

2. En el volumen de resúmenes de las ponencias y comunicaciones del Congreso se imprimió erróneamente 1571 en vez de 1575.

LA CUSTODIA DE LA CATEDRAL DE GRANADA

ROSARIO CAMACHO MARTINEZ. UNIVERSIDAD DE MALAGA. ESPAÑA

La Custodia de la Catedral de Granada fue donación de la Reina Católica en 1501, con motivo de la festividad del Corpus Christi.

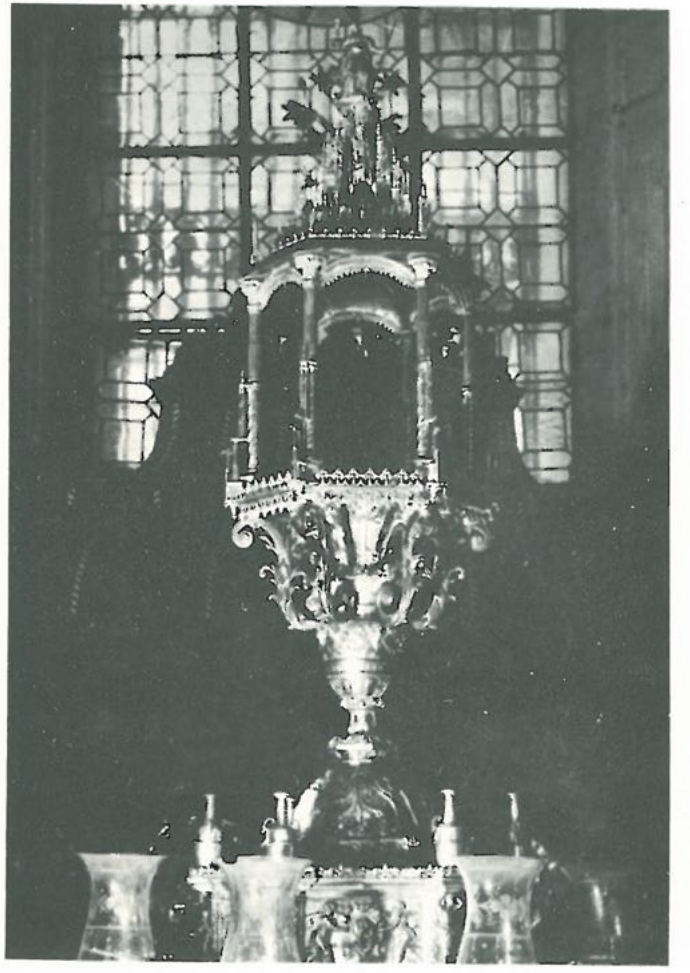
La obra ha sufrido diversas restauraciones y modificaciones, no respondiendo a la primitiva realización más que el cuerpo superior, parte principal del conjunto. Este coincide con las descripciones que los documentos coetáneos nos han dejado de la que donó la Reina, aunque también ha sido modificado en parte. En su forma sigue la traza común de los ostensorios medievales, pero de la factura inicial sólo resta el templete exagonal que cobija al viril, desde el arranque del nudo al chapitel de remate, excepto la estatuilla de la Fe, que sustituyó a la primitiva cruz del s. XVI. Su decoración, con macollas de cardina, tracerías, pináculos y crestería corresponde a la fase final del Gótico, siendo muy fina su labor de cincelado y repujado.

No son visibles marcas de platero, pero realizando un estudio comparativo con las obras de Pedro Vigil en la Capilla Real, se observan ciertas coincidencias de estilo y trabajo, pudiendo ser atribuída a dicho orfebre.

El astil y la peana exagonal del mismo cuerpo superior, fueron modificados en 1535 y 1565 por Diego de Valladolid y Francisco Téllez, justificándose la presencia de atlantes, máscaras, cartelas, el nudo del astil en forma de jarrón derivado de la serie de candelieri, etc, elementos ya del gusto renaciente.

Todo este conjunto se levanta sobre un cuerpo truncado de pirámide octogonal, espléndidamente repujado y grabado con elementos vegetales y animados y fue realizado a fines del s. XVII probablemente por Juan Serrano Salvaje.

Un siglo después se hace el pedestal cuadrado que sirve de base a todo el conjunto, con motivos eucarísticos en sus frentes flanqueados por niños y rodeados de una exuberante decoración repujada y grabada, alternando con elementos sobrepuestos en plata dorada. Aunque no hay referencias documentales sobre su autor se perciben las marcas del platero Campos.



Custodia de la Catedral de Granada

El viril, parte más rica del conjunto por la presencia de piedras preciosas, es también la más moderna; responde a un diseño del siglo actual muy repetido, con nubes, querubines y rayos que rodean el espacio central donde ha de colocarse la Sagrada Forma.

En cuanto al material empleado es plata dorada en el cuerpo más antiguo y viril y en su color en los dos sucesivos basamentos, aunque jugando, a veces, con elementos sobrepuestos en plata dorada o piedras preciosas, logrando una cierta policromía que contribuye a animar el conjunto.

Nuestra comunicación pretende despertar el interés hacia piezas como ésta, escasamente estudiadas, porque, aunque la Custodia granadina no pueda medirse con esos templetes afiligranados, maravilla de nuestra orfebrería, que idease Enrique de Arfe para Córdoba o Toledo, indudablemente podemos considerarla su precursora.

LES CHOIX ESTHETIQUES DE PHILIPPE II: FLANDRE OU ITALIE, SELON LE TEMOIGNAGE DE FRAY JOSE DE SIGUENZA

ANNIE CLOULAS-BROUSSEAU. UNIVERSITE DE PARIS X. NANTERRE. FRANCE

Pour décorer dans des délais extrêmement courts les immenses surfaces du palais-monastère de l'Escurial, Philippe II eut recours à des équipes expertes d'artistes italiens. Les fresquistes Luca Cambiaso, surnommé "Fa presto", Federico Zuccaro et Pellegrino Tibaldi peignent les murs et les retables. Dans la sacristie et dans les salles capitulaires décorées de grotesques par les fils du Bergamasque sont exposées des toiles de toutes les écoles d'Italie [1].

La venue massive d'exécutants et d'oeuvres de la péninsule voisine ne donne cependant pas satisfaction au roi comme en témoignent les destructions, les mises à l'écart et les retouches.

Trois des cinq fresques exécutées par Luca Cambiaso dans l'escalier d'honneur furent détruites et repeintes par Tibaldi [2] (les apparitions du Christ ressuscité à Marie-Madeleine, aux Saintes Femmes et aux disciples d'Emmaüs). Tibaldi fut également chargé de refaire toutes les fresques de Zuccaro dans le grand cloître, de la Conception de la Vierge à la Visitation [3].

La condamnation des tableaux se traduit par leur mise à l'écart. Du retable principal de l'église furent ainsi enlevés les Martyre de saint Laurent peints par Titien, Cambiaso et Zuccaro, l'Adoration des bergers et l'Epiphanie de ce dernier artiste, l'Annonciation de Véronèse et la Nativité de Tintoret [4]. Au-dessus des autels latéraux on décrocha le combat de saint Michel contre le démon et le Martyre de sainte Ursule de Cambiaso, ainsi que le Martyre de saint Maurice du Greco qui lui faisait pendant [5].

Les retouches furent plus nombreuses encore et aucun peintre italien n'y échappa. Le visage et les mains de la sainte Anne de Cambiaso furent repeints par Tibaldi [6]. Les toiles de Zuccaro qui demeurèrent au "retablo mayor" furent toutes l'objet de rectifications. Les visages et certaines parties des vêtements furent refaits par Juan Gómez dans l'Assomption, la Pentecôte et la Résurrection. Le même peintre transforma les portes des reliquaires exécutées par Zuccaro, consacrées à l'Annonciation et à saint

Jérôme [7]. Pour cette dernière oeuvre des précisions sont apportées; le travail essentiel consistait à effacer les femmes, les anges et les enfants représentés autour du saint ermite [8]. Quant à Tibaldi qui fut chargé de remplacer les toiles de Cambiaso dédiées a saint Michel et à sainte Ursule, il vit la tête de Lucifer refaite par Juan Gómez et il n'exécuta que le dessin du martyre de la sainte qui fut colorié par ce peintre espagnol [9].

Quelles furent les causes de ces échecs ainsi manifestés d'une triple façon? Nous avons eu recours, pour les connaître, au témoignage primordial du Père Siguënza. Bibliothécaire du monastère, succédant dans cette charge à Arias Montano, chroniqueur de la fondation de l'Escurial dans la troisième partie de son "Histoire de l'Ordre de saint Jérôme", il donna le programme des scènes qui ornent les murs de la Bibliothèque et celui du décor du cloître des Evangélistes. Enfin, conseiller artistique du roi dont il recueillit les commentaires, il fut chargé de surveiller les peintres dans la composition, l'exécution et la rectification de leurs travaux.

L'échec de Cambiaso est dû à la platitude de ses compositions et, surtout, au manque de grâce des personnages, ainsi qu'à son coloris terne délavé, et dépourvu d'agrément. Luqueto n'a manqué ni d'invention ni de hardiesse, mais singulièrement d'ornement. Les poses de ses démons, nus et farouches, sont laides et étranges. Placées sur un autel ces scènes infernales où n'intervient aucun bon ange n'incitent pas à la dévotion. Il ne repecte pas les convenances dans le Martyre de sainte Ursule en représentant trop peu de vierges pour évoquer les onze mille compagnes de la sainte et en peignant un seul bourreau, de surcroît mal vêtu, pour les décapiter [10].

Le mécontentement de Philippe II et de son entourage à l'égard de Zuccaro se manifesta devant chacune de ses oeuvres et aucune de celles qui furent conservées n'échappa aux retouches, à tel point qu'elles ne sont plus l'oeuvre de personne, écrit Sigüenza. Si Zuccaro manqua, lui aussi, aux convenances, on lui reproche essentiellement une manière sèche et peu sereine [11].

Tibaldi est, de tous les Italiens, celui qui suscita le moins de critiques et qui força l'admiration par sa qualité de disciple de Michel Ange. S'il fit preuve de plus d' "honnêteté" que son maître, il lui arriva cependant d'oublier parfois les convenances en introduisant des nus dans les scènes évangéliques, licence excessive procédant du désir de montrer son art et d'accomplir des proeusses aux dépens de la réserve et de la modestie. Ce défaut, conclut Sigüenza, est courant chez les peintres d' Italie, même chez Titien qui, dans le Martyre de saint Pierre, s'est moins soucié des convenances que de la hardiesse de son dessin; aussi, les histoires saintes de ces artistes ôtent-elles toute envie de prier devant elles.

L'art des Italiens heurte le goût et la piété non seulement de la Cour mais, selon Sigüenza, de tous les Espagnols dont les aspirations sont définies par le chroniqueur. Le coloris donné par Juan Gómez à la sainte Ursule de Tibaldi plaît "au goût des Espagnols qui aiment les teintes douces et lisses" dont la paisible harmonie incite à la piété. Ce fut d'ailleurs, reconnaît-il, le défaut général des peintres d'Espagne que de donner beaucoup de suavité à leurs oeuvres en les recouvrant d'une sorte de voile [12].

L'artiste qui satisfait à toutes les exigences de la nation est Navarrete, "el Mudo" qui, s'il n'était pas mort prématurément, nous aurait évité, écrit Sigüenza, de connaître

tous ces Italiens. Ses tableaux sont de vraies images pieuses qui donnent envie de prier. Il est supérieur à tous les bravaches qui méprisent les convenances par souci de montrer leur art. Son Martyre de saint Jacques est une peinture si achevée que l'on dirait une enluminure. L'exécution du saint Jérôme est d'une beauté si accomplie que l'on peut en approcher les yeux et l'apprécier d'aussi près qu'on le désire, "ce qui plaît aux Espagnols en matière de peinture". Ce tableau est, certes, d'un tel fini qu'on pourrait lui reprocher de manquer de force, mais en revanche, écrit le Père Sigüenza, "je ne connais pas de Flamand qui ait oeuvré avec autant de soin et de patience" [13].

Cette phrase capitale permet d'affirmer que le goût espagnol est satisfait par la technique flamande. L'attrait pour une douceur plate et minutieuse si bien représentée par le peintre de second ordre que fut Juan Gómez, ne correspond-il pas, en effet, à la prédilection des Rois Catholiques pour la peinture des provinces du Nord?

Théoriquement, cette dernière est jugée inférieure à l'art italien par le Père Sigüenza. Après avoir énuméré les oeuvres qui relèvent de la peinture cultivée en Italie et héritée des Grecs, il mentionne l'existence, dans le couvent, d'une autre peinture étrangère au bon dessin et aux règles de l'art, mais où l'on voit "des choses admirablement travaillées, minutieuses, contrefaites et imitées du naturel, dignes d'être estimées avec respect grâce à la dévotion qu'elles inspirent" [14]. Certes, Michel Coxcie n'a de valeur qu'en tant qu'imitateur d'Andrea del Sarto et de Muziano. Quand il cessait de s'inspirer des peintres célèbres d'Italie, il retrouvait sa propre manière de Flamand, dépourvue de hardiesse et de mouvement. Cependant, grâce à Albert Dürer, les peintres du nord progressent de telle sorte que si le naturel leur était favorable, comme l'est celui des Espagnols, ou s'ils donnaient à ces derniers un peu de leur patience et de leur persévérance, les Italiens pourraient bientôt apprendre des uns et des autres.

Il se dégage de ces citations un divorce entre la théorie admise, subie et regrettée de la suprématie de l'art italien et l'attirance, presque inavouable, pour une peinture dévote et fignolée.

Les témoignages de la prédilection de la Cour espagnole pour l'art flamand sont de divers ordres. Le plus important concerne les collections amassées par Philippe II. Le Père Sigüenza ne dénombre pas les tableaux flamands répartis dans le monastère et il ne cite que les pièces maîtresses. L'inventaire des oeuvres remises à l'Escurial complète sa description [15].

En avril 1574 furent envoyés neuf tableaux de Jérôme Bosch, parmi lesquels la célèbre table des sept pêchés capitaux qui fut placée dans le Cabinet du Roi [16]. La Descente de croix de Van der Weyden, qui avait appartenu à la reine Marie de Hongrie, fut apportée de la chapelle du Pardo, en fort mauvais état de conservation. Mais alors que Philippe II prodiguait les retouches aux oeuvres italiennes, il ordonna à Navarrete de repeindre les endroits où les couleurs s'étaient écaillées dans les vêtements et le paysage mais il lui défendit de toucher au visage ou à tout autre partie d'importance [17]. La Crucifixion du même artiste, provenant de la Chartreuse de Bruxelles et précédemment conservée a Ségovie fut exposée sur l'autel de la Sacristie [18]. Une Pietà et saint Luc de maître Rogier figuraient dans cet envoi, ainsi qu'une Cène de Vincent de Malines, deux saint Jérôme de Patenier et un ex-voto non identifié [19].

8. Zarco Cuevas, "Pintores Españoles en San Lorenzo El Real de El Escorial", Madrid, 1931, p. 104, 108, III, 114.

9. Zarco Cuevas, "Pintores Españoles", op. cit., p. 112.

10. Sigüenza, op. cit., p. 265.

11. Ibid., p. 340.

12. Ibid., p. 239.

pags. 203 y ss. T. LXX 1-2. 1962. pag. 203. (Carlos Asenjo)

13. Ibid., p. 243.

14. Ibid., p. 385.

15. Zarco Cuevas, "Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial", Madrid, 1930.

16. Zarco, "Inventario...", op. cit., nº 837 à 845.

17. Zarco, "Pintores Españoles", op. cit., p. 29.

18. Zarco, "Inventario", op. cit., nº 1028.

19. Ibid., nº 1029, 1030, 950, 963, 964.

20. Ibid., nº 951.

21. Ibid., nº 911, 913, 933-945, 1031, 1129, 1275, 1347, 1342, 1350, 1048, 1426, 1607.

22. Ibid., nº 846, 847, 848, 849, 850.

23. J. Lhermitte, "Le Passetemps" (1597), éd. C. Ruelens, p. 67.

24. Sigüenza, op. cit., p. 387-392. Voir J. Blanquat "Le manuscrit autographe de 'Historia de la Orden de San Jerónimo'," dans les "Langues néolatines", nº 176, mars-avril 1966.

25. "Macarrónico": adjectif formé sur "La Macarrona" de Teofilo Folengo, dit Merlin Coccaio, composition burlesque où se mêlent des paroles de diverses langues.

26. Felipe de Guevara, "Comentarios de la Pintura" (v.1560), con un discurso preliminar y algunas notas de don Antonio Ponz, Madrid, 1788, p. 41.

27. Ibid., p. 181.

28. Pacheco, "Arte de la Pintura" (1649), éd. F.J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, t.II, p. 139.

THE INFLUENCE OF PHILOSOPHICAL AND THEOLOGICAL IDEAS ON THE ART OF EL GRECO IN SPAIN

DAVID B. DAVIES. LONDON. ENGLAND

In spite of Pacheco's assertion that El Greco 'was a great philosopher, shrewd in his remarks and wrote on painting, sculpture and architecture', it is customary either to consider him as a virtuoso who scarcely revealed his erudition or to associate him vaguely with Spanish mysticism or the Counter-Reformation.

However an investigation of his style, the presence of a particular book in his library and an inscription on one of his paintings reveal that his handling of light, colour and form reflects a quite specific philosophical concept.

The Brightness of his light and colour is intended to be a reflection of Divine Light which will illuminate the mind of the beholder. The ascension from naturalistically described forms to heavenly beings of super human proportions will enable the soul of the beholder to re-ascend to God. This combination of light metaphysics with the ascent from the material to the immaterial is derived from the 'Celestial Hierarchy' of Pseudo-Dionysius the Areopagite. The philosophical implications are that from the 1580s El Greco interpreted Christian doctrine according to the concepts of Neo-Platonism.

Four paintings have been chosen to demonstrate this thesis: the 'Resurrection' (Sto. Domingo el Antiguo), the 'Crucifixion' (Louvre), the 'Burial of the Count of Orgaz' (Sto. Tome) and the 'Immaculate Conception' (Museum of Sta. Cruz).

The 'Resurrection' was commissioned in 1577 for a lateral altar. The painting rests directly on the altar and at its base St. Ildefonso is shown half-length and wearing priests' vestments. He is on the same eye-level as, and consequently would have mirrored, the real priest standing at the altar. Thus the Saint acts as an intercessor, and provides a stepping stone from the physical to the Divine, making the real priest a witness to the triumph of Christ.

Apart from His graceful pose and the aureole of light surrounding Him, there is little to distinguish Christ from the rest of the figures. All the figures in the painting are carefully modelled and are of naturalistic proportion.

Although the original provenance of the 'Crucifixion' is not known, the painting almost certainly rested directly on an altar. The priest and donor are naturalistically portrayed and are shown at the base of the painting, again on the same eye-level as a real priest standing at the altar. Thus the device of the stepping stone from the physical to the supernatural is repeated.

But here the portrayal of the supernatural in physical terms has been abandoned. There is no dialogue between the priest and donor and Christ who looks not at them but heavenwards. The flattening and elongation of His body, and the zig-zag pattern of clouds tinged with incandescent light suggest that the priest and donor are no longer witnesses to a real event but to a vision.

The 'Burial of the Count of Orgaz' was commissioned in 1586 for the Church of St. Tome. Here, the reality of the scene is expressed by naturalistic details such as the vestments of the two Saints, the count's damascened armour reflecting the head of St. Stephen, and the diaphanous surplice of the priest. The illusion is heightened by the presence of contemporary Toledans: El Greco's son, Jorge Manuel, looks directly at the beholder and points to the miracle; Antonio Covarrubias has been identified with certainty; the dead man is possibly a portrait of the Count of Orgaz who died in the year that the commission was first discussed.

But in contrast to the 'Crucifixion' the dichotomy between the physical and the supernatural has been modified. The gestures and facial expressions of the witnesses are ecstatic, their heads are flatter and they seem to be caught up in a swelling rhythmic movement which is echoed in the clouds above their heads. They seem to hover between the physical and the supernatural. They are not only witnesses to a vision, they are transformed by its mystery.

The most important link in the chain between earth and heaven is the angel who, at the hub of the composition, spirals heavenwards bearing the soul of the Count in the insubstantial form of a child. Since there is no reference in the contract either to the angel or to the soul of the Count their representation reveals El Greco's interest in the nature of the soul, its ascent from the body to heaven and the role of angels as guides to the Divine.

The heavenly throng is characterized by a pronounced elongation of form and an exceedingly bright light which emanates from Christ. No longer an embodiment of physical beauty as in the 'Resurrection', He is now conceived as a radiance of light.

After the painting El Greco's style changes. Divine figures are much more elongated; light is more intense and seems to emanate from them; colours are more varied and are juxtaposed so that they vibrate; contours are no longer as clearly defined, seeming to release light and colour from their confines. Thus the flat surface design characteristic of the 1580s is dispruted by the vertical thrust of forms and the projection of light and colour.

This style reaches its climax in the 'Immaculate Conception'. Originally the painting rested directly on the altar in the Oballe Chapel in San Vicente. At the base of the painting there is a cluster of roses and lilies naturalistically rendered so as to mirror real flowers placed on the altar.

Elsewhere in the painting El Greco has distorted light, colour and form: heavenly beings of immense proportion soar effortlessly heavenwards; garments of bright blue and red and yellow are juxtaposed to create a dazzling, psychadelic effect, while the light that originates from above is reflected off these garments with such intensity that each seems to have its own source of light.

From the naturalistic roses and lilies flares up a vision of heavenly beings set alight, soaring upwards and illuminating the dark night.

There is a literary precedent for these ideas in the writings of Pseudo-Dionysius the Areopagite. The author claimed to be the Dionysius who was converted to Christianity after hearing St Paul preach in the Areopagus at Athens; but he is now thought to have been an anonymous Syrian theologian living about 500 AD. In one of his most important treatises, the 'Celestial Hierarchy', he interpreted the Divine in terms of light metaphysics. God the Fatxher is described as the 'Father of Lights' (Ch. 1) the 'one Source of Light for everything which is illuminated, ... (Ch XIII). Jesus is described as 'the Light of the Father, the Real, the True, 'Which lighteth every man that cometh into the world, by Whom we have access to the Father', the Origin of Light.

Light emanates from God as a 'divine procession of radiance' (Ch I). It is imparted to angels and transmitted from one to the other in descending order, that is, through the celestial hierarchy: It is revealed to all Intellectual Natures in due proportion, and bestows the radiance of its Light upon the most exalted beings through whom, as leaders, it is imparted to the lower choirs ...'And thus, throughout the whole Hierarchy, the higher impart that which they receive to the lower' (Ch XIII) 'and through them are transmitted to us the revelations which are above us' (Ch IV). In this manner Divine Light illuminates the mind of man.

He, in turn, can re-ascend the hierarchy from the physical to the Divine: 'Every divine procession from the Father, whilst constantly and bounteously flowing unto us, fills us anew, as though with a unifying power, by recalling us to things above, and leads us again to the unity of the Shepherding Father and the Divine One. For from Him and to Him are all things, as saith the Holy Word'. (Ch I) The Angels will assist man in his ascent. As a result of their ministrations 'the earthly are lifted up' (Ch XV), 'Let us through them again strive upwards towards Its Primal Ray' (Ch I). Even Jesus 'submitted Himself obediently to the commands given by God the Father through Angels ...' (Ch IV).

But initially man needs material guidance. 'For the mind can by no means be directed to the spiritual presentation and contemplation of the Celestial Hierarchies unless it use the material guidance suited to it, accounting those beauties which are seen to be images of the hidden beauty, the sweet incense a symbol of spiritual dispensation, and the earthly lights a figure of the immaterial enlightenment' (Ch I).

This process is possible because God 'brought all things into being' (Ch IV), and pervades 'all things through His Goodness, from the supercelestial Natures down to the lowest things of the earth' (Ch VII).

The physical is a stepping stone to contemplation of the Divine, because there is no dichotomy between them, only hierarchy. This treatise became generally known in the

West in the ninth century AD, through the Latin translations of John Scotus Erigena. It provided the philosophical basis for the artistic patronage of Abbot Suger of St Denis who believed that the author was St Denis the Apostle of the Gauls, the patron Saint of the Abbey. Suger's interpretation would seem relevant to our study of El Greco. When Suger gazed at the precious stones in the altar and in the 'Cross of St Eloy' the description of his reaction is couched in the language of Pseudo-Dionysius the Areopagite: 'When - out of my delight in the beauty of the house of God - the loveliness of the many-coloured stones has called me away from external cares, and worthy meditation has induced me to reflect, transferring that which is material to that which is immaterial, on the diversity of the sacred virtues: then it seems to me that I see myself dwelling, as it were, in some strange region of the universe which neither exists entirely in the slime of the heart nor entirely in the purity of Heaven; and that, by the grace of God, I can be transferred from this inferior to that higher world in an anagogical (ie. upward leading) manner'. (Panofsky. Abbot Suger. P 21).

The imagery is repeated in his description of the gilded bronze relief of the doors of the central west portal:

> 'Bright is the noble work; but, being
> nobly bright, the work
>
> Should brighten the minds so that
> they may travel through the true lights,
> To the True Light [illegible] Christ is
> the true door
>
> The dull mind rises to truth
> through that which is material
> And, in seeing this light, is
> resurrected from its former submersion'.

The concepts of Pseudo-Dionysius aroused great interest in Europe in the sixteenth century, and interest no doubt stimulated by the late fifteenth century translation a commentary of Marsilio Ficino. More relevant in this context is Giovanni Paolo Lomazzo's 'Trattato de la Pittura, published in 1584 and possibly the item referred to in the inventory of El Greco's possessions as 'Tratado de la Pintura'. In Chapter III of Book IV Lomazzo discusses 'The Nature of Light' and refers to Pseudo-Dionysius, Ficino and the Platonists.

In Spain the spiritual writers were profoundly influenced by the treatises of Pseudo-Dionysius, particularly his 'Mystic Theology'. It will suffice to name a few of El Greco's distinguished contemporaries: the Augustinians, Alonso de Orozco, Cristóbal de Fonseca, and Pedro Malón de Chaide; the Jesuits, Antonio Cordeses, and Antonio Sobrino; the Benedictine, Antonio de Alvarado; the Discalced Carmelites, Jerónimo Gracián, Tomás de Jesus and St John of the Cross; the Franciscan Juan de los Angeles, and Fray Diego de Jesus, otherwise known as Francisco de Quiroga, the nephew of Cardinal Gaspar de Quiroga who was his spiritual mentor and who authorised the painting of the 'Burial of the Count of Orgaz'.

The writings of Pseudo-Dionysius also figure in the inventory of Cardinal Loiasa, contemporary archbishop of Toledo.

It would be most surprising if such a celebrated Greek Saint and philosopher did not appeal to an erudite Greek painter. Indeed a Greek edition of the 'Celestial Hierarchy' figures in the 1614 inventory of El Greco's possessions.

Not only did El Greco own this work, he professed his belief in its concept of light metaphysics in the inscription on the painting of the 'View and Plan of Toledo'. (Casa del Greco, Toledo). The relevant part reads as follows:

'Also in the story of Our Lady who brings the chasuble to St. Ildefonso, for their adornment and in order to make the figures large I have, to a certain extent, made use of the fact that they are celestial bodies as we see in the case of lights which seen from afar appear large although they are small'.

The identification of the Virgin and angels with celestial bodies is derived from the 'Celestial Hierarchy'. It is implicit in the title and, even if the word 'bodies' is intended to refer to astronomical bodies, one is reminded of such phrases as: 'the constancy of their revolution' and they 'truly revolve, by reason of their ceaseless movements, around the highest Good Itself...'

The statement that 'lights seen from afar appear large although they are small' implies that at a distance it is not possible to distinguish between the source of light and its radiance. This is possibly derived from John Pecham's treatise on optics, the 'Perspectiva communis'. According to D. C. Lindberg it was printed nine times in the sixteenth century, twice at Venice and once at Valencia. It was paraphrased in its entirety during the first quarter of the sixteenth century by Pedro Cirvelo and used at the Universities of Alcalá and Salamanca. It was cited by López de Corella in his 'Secretos de Filosophia y Medicina' of 1539.

Pecham, like that other distinguished Franciscan scholar of optics, Robert Grosseteste, 'called attention to the parallel between the radiation of visible light and divine illumination of the intellect' (Lindberg P 20). In his Preface, Pecham refers to God 'as the Master- the light of all men- (who) deems the investigator of light worthy of illumination'. El Greco's inscription suggests that he was aware of the ideas incorporated in Pecham's treatise.

Pseudo-Dionysius not only compares the angels with lights: '...abide in Heaven, where Light is: and they impart wholly intelligible Light and are enlightened intellectually'. (Ch XV), but also states that 'the earthly lights (are) a figure of the immaterial enlightenment' (that is, the Celestial Hierarchy).

Furthermore, participants in the Hierarchy are compared to 'bright and spotless mirrors which receive the Ray of the Supreme Deity which is the Source of Light; and being mystically filled with the Gift of Light, it pours it forth again abundantly, according to the Divine Law, upon those below itself'. (Ch III). The imagery is repeated in his discussion of the highest order of the Celestial Hierarchy.

'It ... bestows the radiance of Its Light upon the most exalted beings through whom, as leaders, it is imparted to the lower choirs in order ... or ... by way of illustration (for although natural things do not truly resemble God, who transcends all, yet they

are more easily seen by us), the light of the sun passes readily through the first matter, for this is more transparent, and by means of this it displays more brightly its own brilliance...'

Thus El Greco has woven a natural observation into a metaphysical conceit. Celestial beings appear to be of supernatural size because they receive and reflect Divine Light.

This imagery is frequently found in sixteenth century spiritual literature. Bernardino de Laredo describes the soul infused with the love of God in the following manner: 'If you take a piece of looking-glass no larger than a 'real', put it in a vessel of water and set it in the sun, you will see in that piece of glass, shut up and as it were recollected, all the orbit of the sun, which is larger than the whole earth'. (Peers II P 50).

Similarly St John of the Cross compares the soul to a 'star' or a 'candle': So that which shines is not the star or the candle, but the sun, which has absorbed the other lights in itself'. (Peers I P 212).

When El Greco translated this idea of brightness of light and supernatural size into his religious paintings he clearly had recourse to Pseudo-Dionysius' favourite symbol for angels: fire. '...I think that this image of fire signifies the perfect conformity to God of the Celestial Intelligences ... It illuminates them all with its resplendent brightness. It is ... uplifting ... high, not held back by any servile baseness, ever-moving ... moving other things ... it suddenly enkindles its light ... uncontrollably flying upwards without diminishing its all blessed self-giving'. (Ch XV).

The image of fire was one of the most common in contemporary spiritual literature. Lomazzo refers to the flame of fire in the section on Proportion in Book 1 of his 'Trattato dell' arte della pittura': 'For the greatest grace and life, that a picture can have, is, that it expresse 'Motion': which the Painters call the 'spirite' of a picture: Nowe there is no forme so fitte to expresse this 'Motion', as that of the flame of fire ... for it hath a 'Conus' or sharpe pointe wherewith it seemeht to divide the aire, that so it may ascende to his proper sphere'. (Haydock translation). The image of the flame is synonymous not only with brightness but with elongation of form.

Thus in El Greco's paintings the brightness of light and colour and the elongation of form express the idea of heavenly beings spiritually enlightened and imparting Divine Light into the mind of the beholder.

The inclusion of naturalistic details at the base of the painting, such as the roses and lilies in the 'Immaculate Conception', provides the beholder with a stepping stone from the 'sensible to the intelligible', that is, to the realm of heavenly beings. He will continue his ascent with their aid until eventually he will re-attain union with God.

Even when this naturalistic device is not employed, the idea is always present because the distortion of colour, light, form and space in the painting impresses upon the beholder the physical nature of his own existence.

Moreover, El Greco made a specific allusion to the role of angels in the 'Burial of the Count of Orgaz' and in the late 'Baptism' (Hospital of St John the Baptist) in which God the Father blesses an angel who then transmits It to Christ.

Thus El Greco not only possessed a copy of the 'Celestial Hierarchy', but professed his belief in its concepts in the inscription on the 'View and Plan of Toledo', and proclaimed it in his handling of light, colour and form.

The philosophical implications of his acceptance of these concepts are of profound significance for our understanding of his art in the context of the sixteenth and seventeenth centuries.

Pseudo-Dionysius had conceived the 'Celestial Hierarchy' according to the Neo-Platonic concepts of Plotinus and Proclus. P. O. Kristeller attributes to Plotinus the concept of 'a hierarchical universe that descends through several levels from the transcendent God or One to the corporal world, and on an inner, spiritual experience that enables the self to reascend through the intelligible world to that supreme One'. In the 'Theology of Plato' (Book VI Ch IV), Proclus repeats this concept of hierarchy or chain as well as referring to 'illumination'. 'A chain likewise extends from on high, as far as to the last of things ... And first natures, indeed, impart by illumination the gift of themselves to secondary natures in unenvying abundance'.

El Greco's acceptance of these concepts of hierarchy, illumination and the ability of man himself to reascend the hierarchy reveals that he fused Christian doctrine and Neo-Platonism. Recognition of this Neo-Platonic source clarifies his relationship both with Spanish Mysticism and with the Counter-Reformation.

Although both Spanish Mystics and El Greco were concerned with the ascent of the soul from the material to the immaterial and ultimately to God, the Mystics believed that union with God could be attained only as a result of a direct gift from God, a gift bestowed on very few of those who, by contemplation, prepared themselves in the hope of receiving It. On the other hand, El Greco adhered to the concept proposed by Pseudo-Dionysius and derived from Plotinus that man may by the very act of contemplation begin the process of reascending the hierarchy and attaining, with the help of angels, union with God. The function of El Greco's painting, like the poetry of Luis de Leon is 'to raise the soul of man heavenwards with its movement and spirit'.

This doctrinal difference prevents El Greco's paintings from being regarded as expressions of personal mystical experience, as do subjects such as the 'Immaculate Conception'.

Furthermore, although the subjects of his paintings reflect Counter-Reformatory themes, his method of interpretation, especially after about 1580, conflicts with that proposed in the Tridentine Decrees. The Decrees on art are brief but precise: 'by means of images ... we adore Christ and venerate the saints whose likeness they bear ... Finally ... nothing may appear that is disorderly or unbecoming and confusedly arranged'.

The change towards verisimilitude and clarity in Roman painting of the 1570s has already been noted by a German scholar. In religious literature of this period one is particularly reminded of St Ignatius Loyola's 'Spiritual Exercises' in which the ordered sequence of realistic images evokes in the mind of the reader the emotional condition, for example, of Christ in His Passion.

It is not surprising that the 'Meditations on the Life of Christ' by Pseudo-Bonaventura with its direct emotional appeal and its insistence in realistic details, should have captured the imagination of sixteenth century readers.

Jose María de Azcarate has drawn attention to this text as a source for the iconography of El Greco's 'Espolio'. Both here and in the Sto. Domingo 'Resurrection' the beholder is confronted with tangible forms that convince him that he is a witness to a real event. In the 'Resurrection' the illusion is sustained only when the priest stands at the altar.

As his style develops the emotional impact of his painting is not only sustained, but becomes explosive. Colour and light are projected towards the spectator. Moreover the physical world is not rejected. But in contrast to Loyola, who confines his description to the physical world, and later, to Pacheco and his Spanish contemporaries who describe the Divine in naturalistic language, El Greco increasingly subordinates the physical to the metaphysical. In El Greco's paintings the supernatural brightness of light and colour, and the soaring movement from naturalistically described forms to heavenly beings of superhuman proportions are not to be confused with Baroque concepts. They are not evocations of the physical or emotional state of man. They are revelations concerning his destiny, that is his enlightenment and his reascent of the hierarchy to union with God.

El Greco's particular fusion of Christian doctrine with Neo-Platonism distinguishes him from the Spanish mystics, from Loyola, and from the painters who adhered to the Tridentine Decrees on representation, but relates him, to a certain degree, to writers such as Luis de León.

Luis de Leon's poem to Felipe Ruíz bears an uncanny resemblance to the 'Burial of the Count of Orgaz' (1586). This was one of El Greco's first, though rather formal, interpretations of the destiny of man according to Neo-Platonic concepts of hierarchy, illumination and ascent of the soul.

It is not surprising that when Pacheco visited El Greco in 1611, the latter disagreed with Aristotle's views on art. Pacheco strictly upheld the Tridentine emphasis on verisimilitude and found support for it in Aristotle's preference for verisimilitude to beautiful colours which bear no resemblance to the subject.

Under Pacheco's shadow and at a time of strict religious orthodoxy it was not surprising that the art of El Greco had no successors. In spite of its attractiveness its significance could only be grasped by a sophisticated audience well-versed in spiritual literature and Neo-Platonic concepts. As Paravicino aptly remarked 'future ages will admire his genius, but no one will imitate it'.

THE DYNASTIC ICONOGRAPHY OF THE BRUSSELS TAPESTRIES "LOS HONORES" (1520-1525)

GUY DELMARCEL. CATHOLIC UNIVERSITY. LEUVEN. BELGIUM

The set of nine tapestries called "Los Honores", preserved today in the castle of La Granja de San Ildefonso near Segovia, has always been considered as one of the iconographically most complicated series issued from the early sixteenth century Brussels workshops [1]. It was recently proved that these hangings were ordered the latest in 1520 from the famous Brussels weaver and tapestry merchant Pieter van Edingen, alias van Aelst [2]. The series was completed in 1525, but van Aelst was forced, because of financial difficulties, to pawn it to the Fuggers, the well known Augsburg bankers. The weaver however obtained the favour from the Fuggers to offer the tapestries first for sale to Emperor Charles V, and this because of the imperial origin and inspiration of the work [3]. The set was then delivered to Charles V in Sevilla in 1526, where he stayed from March 10 to May 14 -only once in his lifetime- on the occasion of his marriage to Isabella of Portugal [4]. The "Honores" ever since remained in the collections of the Spanish kings and now they belong to the Spanish National Collections.

Although these tapestries could have been used as decoration for the matrimonial festivities of 1526, the occasion for their weaving was not this wedding but most probably Charles' election as German King and Emperor in 1519 and his crowning in Aachen on October 23, 1520 [5]. The "Honores" form indeed a great "speculum principis", a didactic allegory through which the recently elected sovereign could learn what dangers to avoid and which virtues to practise to reach the supreme Honour, the highest reward of kings. Starting from this basic idea, it is possible to put these nine hangings into an iconographically suitable order [6]. Each tapestry shows a central allegory, illustrated by numerous "exempla" and related to the other main themes by formal and conceptual links. The sequence of the nine pieces can be summarized as follows.

The series opens with "Fortune" and her wheel, seated on an island between the seas of fortune and adversity (Figs. 1 and 2) [7]. Fortune's versability is overcome by the practising of the Virtues, illustrated successively in the hangings of "Prudence", the beginning of moral life, of "Virtue castigating Vice", where Fortune is enchained by Fortitude and Temperance, and of the Theological and Cardinal Virtues [8]. This virtuous life leads to the temple of "Honour", the fifth and middle tapestry to which the whole series converges [9].

In contrast to the first half of the set, explaining the private ethics of the prince, the second part is more related to his public behaviour. As a counterpart of the worthies coming to Honour from the temple of the Virtues, there are those resurrected by "Fame", pointing to the glorious deeds the king is expected to fulfill[10]. "Justice", the preeminent dynastic virtue, has been separately worked out[11] and so are the specific aspects of the royal "Nobility" (Fig. 4). The series concludes with the procession of "Infamy", withdrawing from Honour and the Virtues while the moral is being summarized in a text woven above a man called "Author"[12].

It is impossible to explain here in full detail the tremendously rich iconographical development of the above cited themes of dynastic ethics, illustrated by hundreds of allegorical, mythological and historical figures on these nine enormous tapestries[13]. Only some aspects specifically related to the crowing of Charles V in 1520 can be emphasized. Two tapestries are very interesting for this purpose.

In the centre of the "Fortune" tapestry, the three wheels of the fickle goddess are clearly conceived as a congratulation for the new Emperor (Fig. 2). On top of the frontal wheel, called Braesens, the symbols of the new imperial power of Charles of Hapsburg are located: the double arched crown, the scepter and the sword[14]. They are associated with the word Honor: Charles had indeed reached the supreme secular honour on earth. The two lateral wheels are called Futurum: they express the wish that this situation may last forever[15]. Moreover, this tapestry is dated 1520, the year of Charles' crowning[16].

The tapestry representing "Nobility" is also totally worked out in function of this idea (Fig. 4). Just as on the other tapestries of the series, this one is divided into three parts, as a large triptych. The central part shows two scenes, entitled NOBILITAS THEOLOGICA (Fig. 3). On top, we see the crowning of the Virgin Mary by the Trinity, at the bottom the unction of king David by the prophet Samuel. The association of these two scenes is rather exceptional at first sight. According to the medieval typology, we would expect here as the prefiguration of the Virgin's crowning the crowning of Bathseba by Solomon, and of Esther by Assuerus, as e.g. in the "Biblia Pauperum" or in several other tapestries in Sens, Reims and La Chaise-Dieu[17]. There is however no typological relationship between those two scenes. Both were selected because of their dynastic symbolism: the Nobility of divine origin is conferred upon the king by means of the unction, just as in the case of David[18], and by means of the crowning, as in the case of the Virgin Mary[19].

The left part of the tapestry represents the NOBILITAS NATURALIS, the Nobility obtained through the practice of the natural and inborn virtues. The oldest example of this is represented at the bottom: Sem and Japhet covering the nakedness of their drunken father Noah, in contrast to the mockery of Cham (Fig. 5)[20]. The origin of Noah's drunkenness is shown behind the patriarch: a he-goat is nibbling at the grapes, the animal gets drunk and so inspires Noah to cultivate and to press the grapes into wine. Although this scene appears already elsewhere in late medieval art[21], we are nevertheless inclined to believe that this example of inborn Nobility is related to the genealogy of Charles V. The episode seems literally borrowed from Book I of "Les Illustrations de Gaute et Singularitez de Troie", dedicated in 1510 to Charles and to Margaret of Austria by Jean Lemaire de Belges[22]. In this work of Margaret's official chronicler, Noah is considered as the first ancestor of the Hapsburgs[23].

More to the top, kings are shown who by means of their natural virtues serve as examples of nobility for the young Charles. The emperor Trajan, the most famous among them, sits on his throne amidst the other figures. Most of them are borrowed from the current exemplary literature of the late Middle Ages. We thus see, e.g. Agathocles, with the wheel and the pots of the potter, as he is described and represented in Boccaccio's "De casibus virorum illustrium" [24].

Finally on the right part of the tapestry, we can see some very interesting examples of what is called the NOBILITAS CIVILIS (Fig. 4). From the various inscriptions and scenes, we can define this concept as "Nobility obtained by the approval of the community, especially of the dukes, by the practising of sovereignty" [25]. We obviously can deduce here allusions to Charles' election in 1519.

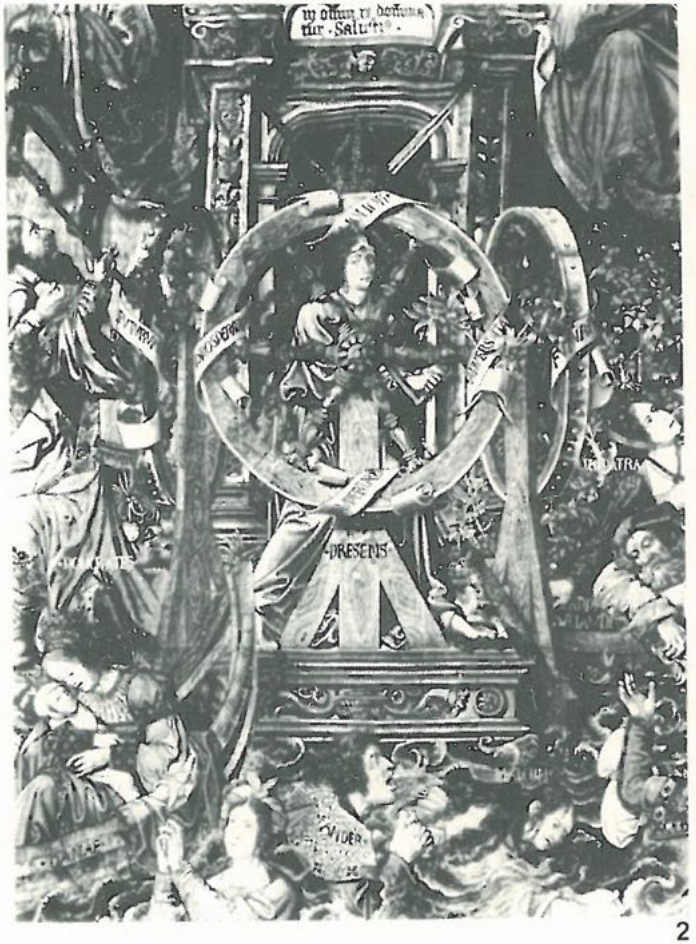
On top, we see the triumphal procession of Joseph in Egypt, symbol of the many "Joyeuses Entrées" of Charles of Hapsburg in the Netherlands. The association is made clear enough through the two headed eagle, coat of arms of the Holy Roman Empire, which Charles used already several times before his crowning of 1530, mainly because the Pope granted him the privilege to carry the title of Elected Emperor since 1520 [26]. Below, we remark the accolade of a certain OCTAVIVS by CAESAR, and also the same CAESAR who hands over a coat of arms to a man called BRABO (Fig. 6). This is an accurate reproduction of the tale of Brabo as Swan Knight of Brabant, and it is also borrowed from the already cited "Illustration de Gaule" of Jean Lemaire de Belges. In this chronicle, Brabo is at the same time the Swan Knight, the herald of Caesar and the ancestor of the dukes of Brabant [27]. His coat of arms is that of the old duchy of Lower Lotharinghia, in French called "Lothier", and later identified with the duchy of Brabant [28]. Although in heraldry it is identical to the coat of arms of Austria, it should not be confused with it: all the persons represented on the tapestry come straight out of the Brabant saga [29].

It has been argued that the knight receiving the accolade should be a portrait of Emperor Maximilian I, and therefore that the whole set would have been ordered by Charles' grandfather and predecessor before his death in 1519 [30]. Even if we -reluctantly- accept this portrait, it can only be considered as a pious evocation of the just deceased Emperor, often considered as "the last Knight of the West". The documented history as well as the whole iconographical program of the "Honores" series prove convincingly that it could only have been ordered by the young Emperor Charles V.

We may conclude by summarizing the details on these weavings related to Charles' imperial power. On the "Fortune" tapestry, the crowning symbols are placed on the wheels of Fortune, which are worked out as a congratulation to the new emperor. On the "Nobility" tapestry, the royal nobility is obtained through unction and crowning, through the imitation of royal examples beginning with the first ancestor of the Hapsburgs, and through the approval of the people by the official pageants and by the accolade to knightship. All these heraldic and historical details refer directly to Charles V as the Elected Emperor and as the Duke of Brabant, the country where the "Honores" tapestries were woven. In this way, the material history and the initial purpose of the whole series can be iconographically confirmed.

1

Fig. 1. Tapestry of "Fortune" (Brussels, 1520-1525). Patrimonio Nacional de España, La Granja de S. Ildefonso (Foto Mas, Barcelona).



2

3

Fig. 2. Tapestry of "Fortune". Detail: Fortune's wheels. (Foto Mas, Barcelona). – Fig. 3. Tapestry of "Nobility". Central part: the crowning of Mary and the unction of David. (Foto Mas, Barcelona).

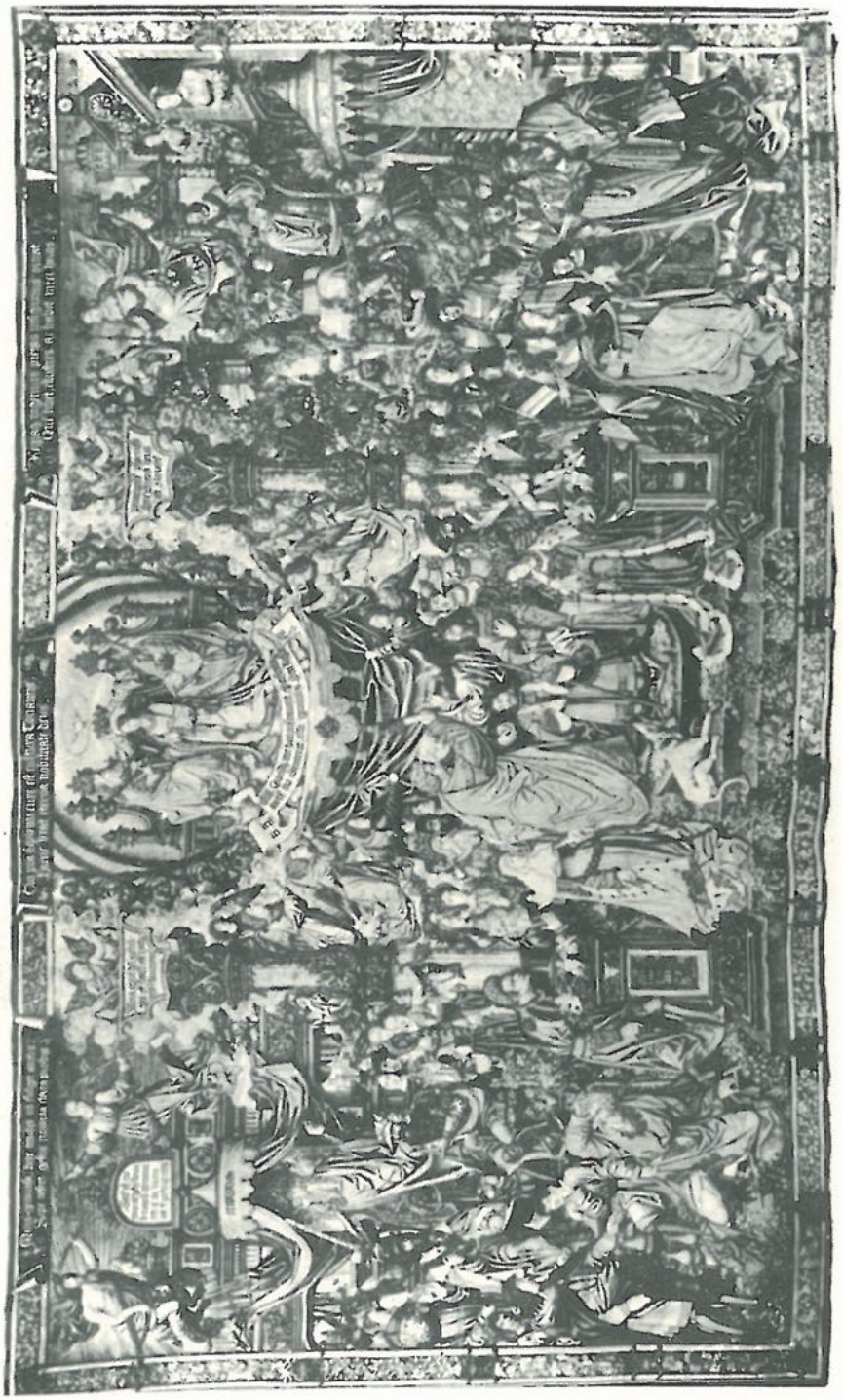


Fig. 4. Tapestry of "Nobility" (Brussels, 1520-1525). Patrimonio Nacional de España, La Granja de S. Ildefonso (Foto Mas, Barcelona).

5

6

Fig.5. Tapestry of "Nobility". Lower left corner: the drunkenness of Noah (Foto Mas, Barcelona).- Fig.6. Tapestry of "Nobility". Lower right corner: the tale of Brabo as Swan Knight of Brabant (Foto Mas, Barcelona).

NOTES

1. This paper illustrates some aspects to be developed in a Ph. D. thesis on the "Honores" tapestries in progress at the Katholieke Universiteit of Leuven, Belgium. In former art literature, this set was principally studied and reproduced by Conde de Valencia de don Juan, "Tapices de la Corona de España", I, Madrid, 1903, p. 23-24, plates 32-40; E. Mâle, "L'art religieux de la fin du Moyen Age en France", Paris, 1908, p. 367-373; A.F.Calvert, "The Spanish Royal Tapestries", London-New York, 1921, plates 15-24; H. Goebel, "Wandteppiche. I. Die Niederlande", I, Leipzig, 1923, p. 117-123; M. Crick-Kuntziger, 'Bernard van Orley et le décor mural en tapisserie', in "Bernard van Orley. 1488-1541", Brussels, 1943, p. 77-81; G.T. Van Ysselsteyn, "Tapestry. The Most Expensive Industry of the XVth and XVIth Centuries". The Hague - Brussels, 1969, p. 120-127 (with numerous errors).

2. The first history of the "Honores" is developed by J.K. Steppe, "Vlaams tapijtwerk van de 16e eeuw in Spaans koninklijk bezit", in 'Miscellanea Jozef Duverger', II, Ghent, 1968, p. 720-734.

3. ID., Ibid., p. 729-730; documents in J. Strieder, "Aus Antwerpener Notariatsarchiven. Quellen zur deutschen Wirtschaftsgeschichte des 16. Jahrhunderts" (Deutsche Handelsakten des Mittelalters und der Neuzeit, IV), Stuttgart, 1930, p. 3-11.

4. The first indubitable mention of the set appears on the festivities for the baptism of Charles' son, the later Philip II, in the San Pablo church in Valladolid on June 5, 1527 (J. K. Steppe, art. cit., p. 726-727). In the imperial inventories, the set is mentioned for the first time in 1544 and is defined as "achetee en Ciuile" (P. Saintenoy, "Les tapisseries de la Cour de Bruxelles sous Charles V", in 'Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles', XXX, 1921, p. 17). For Charles' stay in Sevilla, see M. de Foronda y Aguilera, "Estancias y viajes del emperador Carlos V", Madrid, 1914, p. 269-273.

5. The Sevilla pageants included some themes which also appear on the tapestries, as Fortune, the Virtues and Fame (cf. Diego Ortiz de Zuñiga, "Annales eclesiasticos y seculares de Sevilla", Madrid, 1677, p. 483-488). An immediate relationship between the hangings and the Spanish festival decoration cannot be proved.

6. G. Delmarcel, "De structuur van de Brusselse tapijtreeks Los Honores", in 'Annales du XLIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique', Mechelen, 1971, p. 352-356. The arbitrariness in the iconographical treatment of these tapestries appears in the following list, where we compare our numbering of the succession of the hangings with those in the former cited studies (see note 1): Valencia de don Juan: 4-5-6-8-1-9-2-3-7; E. Mâle: 2-3-1-9-8-6-5-7-4; Calvert: 7-3-1-8-4-5-2-6-9 ; H. Goebel: 9-2-3-1-4-5-6-8-7 ; Van Ysselsteyn: 5-4-6-1-7-9-2-3-8.

7. Valencia, pl. 36; Calvert, pl. 17. The series was originally known as the "tapestries of Fortune" in the oldest documents, see J. Strieder, op. cit., p. 6.

8. Valencia, pl. 38,39,32; Calvert, pl. 21, 16, 19.

9. Valencia, pl. 33; Calvert, pl. 20; the 'Honour' tapestry is formally related to those of the 'Theological Virtues' and of 'Fame' by the staircases beginning on these hangings and ending at the left and the right of Honour's palace.

10. Valencia, pl. 34; Calvert, pl. 22.

11. Valencia, pl. 40; Calvert, pl. 15.

12. Valencia, pl. 37; Calvert, pl. 23. H. Goebel, op. cit., p. 117 and M. Crick-Kuntziger, art. cit., p. 78 considered erroneously this closing text as an introductory prologue.

13. The entire series covers more than 400 m^2 of surface, and it contains more than 300 different named figures.

14. The use of the double arched crown for the Aachen coronation of 1520 was very convincingly proved by E.A. Rosenthal, "Die 'Reichskrone' die 'Wiener Krone' und die 'Krone Karls des Grossen' um 1520", in 'Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien', LXVI, 1970, p. 7-48.

15. It is an excellent example of the cancelling of the allusions to Fortune's mutability in favour of a congratulation to a determined sovereign, as explained by F.P. Pickering, "Literature and Art in the Middle Ages", London, 1970, p. 199.

16. This date, woven in a scroll near the figure of Niobe, was discovered by M. Crick-kuntziger, "Tapisseries", part II of the exhibition cat. 'Cinq siècles d'art', Brussels, 1935, p. 68, nr. 623.

17. H. Goebel, op. cit., I, p. 147-148; H. Cornell, "Biblia Pauperum", Stockholm, 1925, p. 292 and pl. 18 and 44; E. Mâle, op. cit., p. 252, note 1 and p. 254, fig. 115.

18. L. Réau, "Iconographie de l'art chrétien. II. Iconographie de la Bible. 1. Ancien Testament", Paris 1956, p. 258; H. Steger, "David Rex et Propheta", Nuremberg, 1961, passim.

19. Concerning the royal symbolism of Mary's crowning, see the remarks of H. Sedlmayr, "Die Entstehung der Kathedrale", Zürich, 1950, p. 358.

20. According to Genesis IX, 22-23.

21. We can cite as examples an illumination of the "Composition de la Ste. Ecriture", 1462, painted by Jehan Dreux (Brussels, Royal Libr., ms. 9017, fol. 104 vº) and a woodcut of the Lübeck Bible of 1494 (M.J. Friedländer, "Die Lübecker Bibel", Munich, 1923, pl. 4).- For the possible pagan origin of this scene, compare with Walther F. Otto, "Dionysos, Mythos und Kultus", Frankfurt, 1933, p. 152-153.

22. J. Lemaire de Belges, "Oeuvres", ed. J. Stecher, I, Louvain, 1882, p. 23. Lemaire borrowed this detail from the "Supplementum Supplementi Chronicarum" of Jacobus Philippus Bergomensis (see J. Doutrepont, "Jean Lemaire de Belges et la Renaissance", Brussels, 1934, p. 46-47, 61-62 and 417).

23. J. Lemaire de Belges, op. cit., p. 16.

24. On our fig. 5, the wheel and the pots are visible between Japhet and Sem; they belong to Agathocles whose legs appear between the faces of Noah's sons. It is apparently copied from a miniature in a Boccaccio manuscript, see P. Durrieu, "Le Boccacce de Munich", Munich, 1901, p. 84-85, pl. XIV.

25. The concept is partly explained by the distych in the upper border: "Regia ingenius pietas insignibus ornat quemlibet illustres ac habet inter heros", and by the citation from Horace on the top of the right pillar: "Principibus placuisse non ultima laus est" (Epist. I, 17, 35).

26. E.A. Rosenthal, art. cit., p. 40-41.- I would nevertheless be less hesitating about Charles' use of this emblem before 1530 (see ID., "Plus Ultra, Non Plus Ultra and the Columnar Device of Emperor Charles V", in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', XXXIV, 1971, p. 222, note 77). Already before Charles' crowning in 1520, the chancellor Gattinara explicitly recommended the two headed eagle as the arms for the elected emperor (see A. Walther, "Kanzleiordnungen Maximilians I., Karls V. und Ferdinands I.", in 'Archiv für Urkundenforschung', II, 1909, p. 381, cited by K. Brandi, "Kaiser Karl V"., II, Munich, 1941, p. 108). Several official seals used in the Netherlands between 1520 and 1530 wear this imperial symbol (O. Vredius, "Sigilla Comitum Flandriae", Bruges, 1639, p. 164-182, passim; M. Tourneur - Nicodeme, "Les sceaux de Charles Quint pour le Brabant", in 'Revue belge de Numismatique', CVI, 1960, p. 307-310). I would like to thank here Professor E. Rosenthal for the fruitful discussions we held on this subject.

27. J. Lemaire de Belges, op. cit., II, p. 339-352. For the originality of Lemaire's interpretation of the Swan Knight saga, see J.F.D. Bloete, "Das Aufkommen der Sage von Brabon Silvius, dem Brabantischen Schwanritter", Amsterdam, 1904, p. 117-123; J. Doutrepont, op. cit., p. 78-97; ID.,

"La Légende du Chevalier au Cygne pendant le XVIe siècle", in 'Mélanges offerts à Abel Lefranc', Paris, 1936, p. 26-36.

28. J. Lemaire de Belges, op. cit., II, p. 346.- It is "a fess of argent on a field of gules".

29. These two identical arms are represented on the lateral wings of a heraldic triptych with Charles V, painted in 1517-1518 by Jan van Battel and now preserved in the City Museum of Mechelen; see exhition cat. "Aspekten van de Laatgotiek in Brabant", Leuven, 1971, p. 260-263. Photographs A.C.L., Brussels, neg. nrs. B 99565 - 99567.

30. G. T. Van Ysselsteyn, op. cit., p. 126.

ICONOGRAPHY OR EKPHRASIS: THE CASE OF THE NEGLECTED COWS IN TITIAN'S "RAPE OF EUROPA"

PHILIPP P. FEHL. DEPARTMENT OF ART. UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN. U.S.A.

> "Thy Pictures think and we divine their thoughts".
>
> John Dryden: "To Sir Godfrey Kneller", 1964

Titian's 'Rape of Europa' (Fig. 1) was painted for Philipp II between 1559 and 1562. In his correspondence with the King the artist refers to it as one of his "poesie" by which, perhaps, he meant poems turned into painting or pictures that were like poems (as opposed to histories), or perhaps, both[1]. Usually it is taken for granted that Titian based his work on two famous passages in Ovid's "Metamorphoses". Ovid's account of the story of Europa is so vivid--the view so like a picture--that we are transported, in our mind's eye, to the actual scene of the event. The poet begins leisurely with a loving description of the sea shore, the beauty of the bull and the princess's seemingly harmless pleasure of seating herself on the back of the bull. Then, echoing the sudden change in the action, Ovid quickly moves on to the climax of the story, and we see the bull.

> ...proceeding farther out to sea, till he bore his booty away over the wide stretches of mid ocean. The girl was sorely frightened, and looked back at the sand behind her, from which she had been carried away. Her right hand grasped the bull's horn, the other rested on his back, and her fluttering garments floated in the breeze[2].

Ovid comes back to the story once more, much later, after we have been involved with like concern in many other stories, when he describes one of the pictures Arachne wove into a tapestry in her ill-starred contest with Athena, and finds words to praise the success of that work of art--and to make it visible--that alone would be sufficient to explain Titian's interest in turning Ovid's poetry into painting:

> Arachne wove a picture of Europa, deceived by Jupiter when he presented himself in the shape of a bull. You would have thought that the bull was a live one, and that the waves were real waves. Europa herself was seen, looking back at the shore she had left behind, crying to her companions, and timidly drawing up her feet, shrinking from the touch of the surging waters[3].

Titian's work does ample justice to the proposition and here, just as in Ovid's first and

1

2

Fig. 1. Titian, "The Rape of Europa", Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, Mass. - Fig. 2. Rubens, "The Rape of Europa", (copy after Titian), Prado, Madrid.

detailed account, we forget, and this is an aspect of our delight in the work of art, that we are looking at a work of art, so real is our participation in the scene, so beautiful and even roguish is the bull who is also every inch an enamored god, so helpless is the maiden, and so great her endowment, revealed in her helplessness, to be the fit companion in love for a god, so near is the comfort of the cupids in the sky, so comprehensible the willing submission of majesty to the ridiculous in the service of Amor himself who in invincible mastery, even over the father of the gods, rides in on a fabulously eager and wet fish, armed with nothing but a winning smile, to supervise the whole operation.

And yet it has been claimed in two recent iconographical studies of Titian's painting that he did not primarily or at all follow Ovid's account of the scene but rather what proposes to be the description of a real painting of the Rape of Europa which introduces one of the most beautiful love stories of classical antiquity, "Leucippe and Clitophon", by Achilles Tatius[4]. This story, it is justly pointed out, is not likely to have been ignored by Titian. Nonetheless, we may do well, as we read Achilles Tatius' description, to pay attention not only to the similarities it shows to Titian's picture but also to the at least equally significant differences:

> On arriving there after a severe storm, I went to make my votive offerings for my safe arrival to the Phoenicians' goddess; Astarte the people of Sidon call her; as I was thus walking about the city, paying especial attention to the temple offerings, I saw a picture hanging up which was a landscape and a seascape in one. The painting was of Europe: the sea depicted was the Phoenician Ocean; the land, Sidon. On the land part was a meadow and a troop of girls : in the sea a bull was swimming, and on his back sat a beautiful maiden, borne by the bull towards Crete. The meadow was thick with all kinds of flowers, and among them was planted a thicket of trees and shrubs, the trees growing so close that their foliage touched: and the branches, intertwining their leaves, thus made a kind of continuous roof over the flowers beneath. The artist had also represented the shadows thrown by the leaves, and the sun was gently breaking through, here and there, on to the meadow, where the painter had represented openings in the thick roof of foliage. The meadow was surrounded on all sides by an enclosure, and lay wholly within the embowering roof; beneath the shrubs grass-beds of flowers grew orderly--narcissus, roses, and bays; in the middle of the meadow in the picture flowed a rivulet of water, bubbling up on one side from the ground, and on the other watering the flowers and shrubs; and a gardener had been painted holding a pick, stooping over a single channel and leading a path for the water.
>
> The painter had put the girls at one end of the meadow where the land jutted out into the sea. Their look was compounded of joy and fear: garlands were bound about their brows; their hair had been allowed to flow loose on their shoulders; their legs were bare, covered neither by their tunics above nor their sandals below, a girlde holding up their skirts as far as the knee; their faces were pale and their features distorted, their eyes were fixed wide open upon the sea, and their lips were slightly parted, as it they were about to utter a cry of fear; their hands were stretched out in the direction of the bull. They were standing on the water's edge, so that the surge just wetted their feet; and they seemed to be anxious to run after the bull, but to be afraid of entering the water.

> The sea had two different tinges of colour; toward the land it was almost red, but out towards the deep water it was dark blue; and foam, and rocks, and wave crests had been painted in it. The rocks ran out from the shore and were whitened with foam, while the waves rose into crests and were then dashed into foam by breaking upon the rocks. Far out in the ocean was painted a bull breasting the waves, while a billow rose like a mountain where his leg was bent in swimming: the maiden sat on the middle of his back, not astride but sideways, with her feet held together on the right: With her left hand she clung to his horn, like a charioteer holding the reins, and the bull inclined a little in that direction, guided by the pressure of her hand. On the upper part of her body she wore a tunic down to her middle, and then a robe covered the lower part of her body: the tunic was white, the robe purple: and her figure could be traced under the clothes--the deep-set navel, the long slight curve of the belly, the narrow waist, broadening down to the loins, the breasts gently swelling from her bosom and confined, as well as (by) her tunic, by a girdle: and the tunic was a kind of mirror of the shape of her body. Her hands were held widely apart, the one to the bull's horn, the other to his tail; and with both she held above her head the ends of her veil which floated down about her shoulders, bellying out through its whole length and so giving the impression of a painted breeze. Thus she was seated on the bull like a vessel under way, using the veil as a sail; about the bull dolphins gambolled. Cupids sported: they actually seemed to move in the picture. Love himself led the bull--Love, in the guise of a tiny boy, his wings stretched out, wearing his quiver, his lighted torch in his hands: he was turning towards Zeus with a smile on his face, as if he were laughing at him for becoming a bull for his sake [5].

Did Titian really here neglect his Ovid who offered him a poetical "ekphrasis" and the sense of the life of the scene in favor of a description which is almost no better than an inventory of what was in the painting at Sidon? Not that for that matter, Achilles Tatius is always so dull at describing works of art; he here probably only denied himself the full exercise of the charms of "ekphrasis" because he wanted to make the ensuing scene in which begins the narration of a "live" love story look more vivid. But Titian, had he followed the description in earnest, would have painted quite a different picture: with Jupiter and Europa in the background and the maidens, whose garments and looks "compounded of joy and fear" are so minutely described by Achilles Tatius, placed in the foreground. Such a composition we do find crudely indicated in the woodcut that decorates the title page of the Italian translation of Achilles Tatius which Titian may have seen (Fig. 3) [6] and, variously refined and elaborated on, in works by Giovanni da San Giovanni, Domenico Beccafumi, the Cavaliere d'Arpino and others. As far as the cupids in Titian's painting are concerned we had much better remember Raphael's famous 'Galatea' in the Villa Farnesina in Rome (Fig. 7) as a source of all the amatory commotion in the sky and of the arrival of Eros in the water than Achilles Tatius' Cupid holding a torch and leading the bull [7]. Most of all, however, we may be convinced by the detail towards which I am slowly winding my way. It is from Ovid only that we learn of Jupiter's ruse to mingle with the king's cattle. As he went over the tender grass "lowing like the rest" [8] he was able to approach Europa in his disguise as a bull all the more naturally. If we will look at the shore line in Titian's painting (Fig. 10) and especially at the splendidly painted reflections in the water of the startled maidens who wave their arms we shall

3

4

5

Fig.3. Title page, (woodcut), "Achille Tatio Alessandrino Dell'Amore di Levcippe et di Clitophonte", Venice, 1560.- Fig.4. "Io Transformed into a Cow", (woodcut), illustration to Dolce, "Trasformationi", p. 25.- Fig.5. "Io Liberated by Mercury", (woodcut), illustration to Dolce, "Trasformationi", p.26.

see also that next to them is a rather large, blobby reflection of something white on the shore that stands unmoving. Properly primed by our knowledge of the story we have no trouble--once our eye has taken in this detail--to identify it as a member of the bovine herd. In fact if now alerted we look further along the shore we can find (guided once more by a reflection in the water), if not in my illustration assuredly in the original at Boston, a second bovine form, directly to the left of the first.

But is that really all we see in this detail? Let us for a moment forget the exactitude of iconographic analysis and proceed to the greater, but to the sceptic's eye unprovable, certainty of poetical comprehension. Immediately upon discovering the stolid forms next to the excited maidens we realize, I think, that they are not just "bovine creatures" but cows, and cows who, startled by the extravagant event as much as are the maidens next to whom they stand, react to the flight of a bull with a maiden on his back as only cows would in whose company the bull had just recently grazed so peacefully. If we can tell the expressions on the faces of the maidens (and we can do so because they wave their arms and we know what is going on at that great distance and do not need Achilles Tatius to tell us what expressions are mingling in what ways), we can also see, as it were, and comprehend the disappointment and the astonishment on the faces of the barely visible cows who stand and look and wonder why so nice a bull, so recently their friend, should run off with a mere maiden.

Fig.6. "The Rape of Europa", (woodcut), illustration to Lodovico Dolce, "Le Trasformationi", Venice 1553, p. 59.

Titian probably did not develop this invention directly from Ovid's text but from a woodcut accompanying the Italian translation of the "Metamorphoses" by the same Lodovico Dolce who, it has been proposed, introduced Titian to the work of Achilles Tatius (Fig. 6)[9]. We may note, in fact, that the picture can hardly have escaped Titian's attention because directly next to it Dolce, in paraphrasing Ovid when it comes to describing the beauty of the bull, enters a teasing compliment to Titian's art into the text:

> Ne depinse giamai Zeusi, od Apelle,
> Michel, ne Titian si raro oggetto;
> Ne degna d'aguagliare a questa parmi
> Opera d'antichi, o di moderni marmi[10].

The woodcut shows us, on the left, Mercury driving the bull unto the shore, and in the main scene, the moment preceding the rapid flight of the bull. The maidens and cattle are already placed, and even the pose of Europa readied, as it were, for the surprise that Titian is going to show us as the result of the next moment and---quite in keeping with Ovid's description of Arachne's tapestry---with the bull in the foreground and the maidens in the distance[11]. We can even see the same boat in both pictures. But the expression of the cows' faces in Titian's paintings we can only see if, in the first place, we have been touched by the roguish and yet majestic expression in the look of the bull who is also a god, and if we will not be afraid of commiting a "pathetic fallacy". That ordinary cattle and not only a metamorphosed Jupiter or---to find the example of a cow---the unlucky Io (as for instance she is depicted in Dolce's "Trasformationi" (Figs. 4, 5) may betray emotion in their gaze and stance is, after all, happily demonstrated by the many epigrams on "Myron's Cow" in the "Greek Anthology"[12].

Titian may have read Dolce's paraphrase of Ovid with an interest comparable to that he showed in the illustration accompanying it. The Cupids which so enliven his painting do not occur in Ovid but they do in Dolce's paraphrase.

> L'astuto Toro in tutti i gesti humano
> Scherza con la Donzella: hor corre e salta:
> Hor pone il fianco nel vezzoso piano,
> Ove la terra piu l'herbetta smalta:
> Hor invita a palpar la bella mano
> Il petto suo, ch'Amor crudele assalta:
> Hor le inchina la testa, e le sue corna
> Ella di nuove ghirlandette adorna.
> ...
> In fine Europa assicurata prende
> (Ch'Europa ha nome) alquanti vaghi fiori:
> Gli porge a lui, che volentier l'attende,
> E par, che con piacer tutti gli odori:
> Poi per le bianche man la lingua stende,
> Le bacia: e ben vo creder, che gliamori
> Drizzar nel Toro alhor mille saette
> E levo tal, che poi basso non stette[13].

It may be because of the presentation of this occasion that Titian decided to offer, in a spirit of sublime and enchanting competition, his tribute to the Cupids in Raphael's "Galatea" in his painting of "Europa" [14]. It is, of course, also possible that he was influenced, in the definition of details or the ornamentation of his work by the description of Achilles Tatius. The cows, however, surely come from Ovid and their placement on the shore from Ovid illustrations if not particularly from the picture accompanying Dolce's paraphrase [15]. Their endowment with sentiment, however, is Titian's very own invention or better, his discovery, for that is how the cows must have felt in the particular situation in which they found themselves. It is a tribute to veracity that echoes the tongue-in-cheek truthfulness of Ovid's poetry. The actual realization of their expression is accomplished, at Titian's invitation, by us who, so to speak, are made to share in his act of discovery. He will only paint hints because at the distance at which the cows are placed the eye cannot discern detailed effects but he also knows very well that the imagination can leap ahead of the eye. In making the cows almost indiscernible Titian did not, by any means, hide them. He put them in their place, next to the excited maidens, where they can readily be encountered if only our eyes keep on wondering as they look. The barely suggested and yet so identifiable little story contributes to the rounding out of the fulness of the picture which represents as much a cosmic event in the immensity of its landscape, seascape, sunrise and fog, as it is a celebration of the power of love with the charm or mirth. All is so much a matter of tact and decisiveness on the part of the artist. Had the cows with their strained look of amazement been in the foreground the effect would likely have been that of a heavy-handed joke at the expense of duped cows---but in their proper place, at the distanced shore, their astonishment acquires an almost lyrical quality without, of course, losing its marvellously bovine reality.

What does all that mean in the end? Iconography with its keen study of texts helps us to identify the sources which Titian in one way or another consulted and made his own. But to him they were "ekphrases", the evocations of pictures either long lost or altogether invented that came to life in his mind, not lecture notes, and it is for that reason that he could give us a picture that, though faithful to the texts he used, is not a reconstruction but a work of art which by itself awakens in us the desire to speak of our love of it and to share our knowledge of it with others in the form of an "ekphrasis" of our own. The more we know about the origins of great works of art the better. And we cannot, when such greatness is involved, spare pains to become better informed of what in a certain situation in time could be taken for granted and what was exceptional. Without the study of sources we can never be historians, but without the engagement of our imagination, without the delight in "ekphrasis", we can never be critics, nor weep nor laugh, nor be wise with Titian. We must not try to catch him with a net of evidence; but rather, in the very search for truth, remember to respond to a work of art with our passions. Only then do we truly see and, in giving of ourselves in the act of seeing, receive so much more in return. Even the invisible gaze of two cows.

Were we, however, to be warned that we are letting our imagination roam too far we might take courage from the example of Rubens who when he made his lively copy of Titian's beautiful picture (Fig. 2) painted what, at best, we can only preach. There, in the far distance on the shore we can see, without effort, three bovine creatures (Fig. 9). As is only natural in a copy (or, for that matter, in the plain act of seeing when we look not impressionistically but with the desire to name, to recognize what we see) they are more clearly identified in their actions and form than the cows in, as

7

8

Fig.7. Raphael, "Galathea", Villa Farnesina, Rome.- Fig.8. Albrecht Dürer, "The Rape of Europa", drawing, (detail), Albertina, Vienna.

it were, Titian's original nature. One animal turns its back to us and is obviously grazing. Another stands sideways, pensive, perhaps, and wondering. And the third looks out upon the ocean, not now directly upon Europa and the bull, but a little sideways---as if at the place in the water near the shore whence Europe and the bull had just departed. It takes a patient cow a little while to follow such a swift course of events with an appropriate turning of her neck. Or, perhaps, she looks at Cupid in the waves, invisible though he may yet be to Jupiter himself. He has just landed on the fish, directly in the line of vision of the cow, and, for all we know, in her bovine way she just now begins to understand what really is happening, as she slowly turns her head after the rapidly vanishing bull and his amazing burden. Rubens, true to Titian and faithful to nature, does not quite say all this: but in copying he makes it clear to himself---and to us---that Titian, in underplaying the little episode even more, let it teem with the possibilities of a development which it is up to us to fill with appropriate detail.

Last but not least, we may be comforted by the look of a cow in Paolo Veronese's "Rape of Europa" (Fig. 12). This work, in keeping with a conventional pattern of continuous narration employed in illustrations to Ovid's "Metamorphoses" [16] puts the scene in which Europa ascends the bull in the dramatic center of the picture. The second scene shows Europa cautiously riding towards the shore. And in the third we see Veronese's homage to Titian, the master's "Rape of Europa", come to life as an integral and final part of the action of the work of Veronese. There are no cows on the shore in front of us but in the right hand corner of the painting, cleverly placed so as at first not to be seen and then, when we have taken in the entire work, to meet us head-on with a steady, patient, pensive gaze, stands a beautiful cow which ever wonders what we may be doing here as we marvel that she can be there, on the other side of the looking glass, near enough to be touched, and, in her wordless and impenetrable bovine musing, understood.

EXCURSUS I: THE POSE OF DÜRER'S "EUROPA"

We are so accustomed to seeing Europa ride side-saddle on the back of the fleeing bull, and the impression of Titian's picture is so compelling, that we look with astonishment at Dürer's drawing in which Europa rides through the water kneeling on the back of the bull (Fig. 8). And there are other unusual elements: a cortège of sea nymphs accompany her and at the near shore--evidently the island of Crete (Ovid, Met., III, 1-3)--we see a satyr and his wife bidding her welcome. It is therefore no wonder that Ovid has been looked upon with disfavor as the likely principal source for the picture and other authors have been proposed instead [17]. The charming but unorthodox pose of Europa also occurs, however, in the woodcut illustrating Dolce's "Trasformationi" (Fig. 6). The similarity notwithstanding, the pose in the woodcut has nothing to do with Dürer's invention but owes its origin directly to Dolce's paraphrase of Ovid's text. He writes:

> Che piu? la bella Verginetta ascese
> (Che non sapea, che bestia fosse questa)
> Semplice il Toro, che non gliel contese.
> Ma ripien d'allegrezza alza la testa [18].

"She ascends the bull": The Latin original does not prohibit this interpretation;

ausa est quoque regia virgo
nescia, quem premeret, tergo considere tauri [19].

Dürer, as later Dolce and his illustrator, took into consideration what, under the circumstances, would be a plausible pose. There seem to be but three basic choices: Europa, in "seating herself upon the back of the bull" could straddle him (a choice often made by early illustrators who did not have a classical pictorial source to consult), she could sit on him "side-saddle" (the classical prototype), or she could kneel upon his back. Dürer who surely considered the circumstances of the case "ab ovo" may well have rejected the straddling pose because it is, at once, ungainly and difficult, if not altogether impossible for a dainty girl so to ride on the broad back of a bull [20].

There remains the choice between "side-saddle" and kneeling. If one is not predisposed in favor of the former pose by the air of authenticity which classical representations of "The Rape of Europa" bestow upon it (and Dürer probably did not know such a work) much can be said in favor of the latter.

As Dolce's illustrator teaches us, the kneeling pose makes sense from the beginning of the adventure, when Europa climbs upon the back of the bull in order to crown him with wreaths. She would then in the same pose (which reminds us somewhat of a jockey prodding on a lagging horse) urge the bull that needs no urging to get up and walk towards the ocean. Later, in fear of the water, she would have good reason to keep her legs as close to herself as possible ("Met". VI, 109-110) and, in the end, Crete approaching and the glory of her destiny dawning upon her, to be reassured in her pose and--as we see in Dürer's drawing--ride on towards the new shore with an air of triumph and of wonder [21].

EXCURSUS II: ACHILLES TATIUS AND TITIAN'S "PERSEUS AND ANDROMEDA".

The scholars proposing Achilles Tatius' description of the painting at Sidon as the literary source for Titian's 'Rape of Europa' do not mention that the same writer, in the same work, offers a description of another painting---a 'Perseus and Andromeda'---which corresponds to Titian's picture of the same subject (Fig. 11) in a perhaps even more fascinating similarity of sense and detail than the 'Rape of Europa'. Since the two pictures by Titian may well have been companion-pieces [22] it is tempting to think that the composition of both pictures, though in varying degrees, may have benefitted from Titian's careful reading of these two passages. And yet we should be careful before we jump to this conclusion. Titian's 'Perseus and Andromeda' (just as his 'Rape of Europa') is sufficiently in keeping with the quite ample depiction of the story as given by Ovid to make a further dependence on Achilles Tatius redundant. The following juxtaposition of Dolce's paraphrase of Ovid's 'Perseus and Andromeda' with the first Italian translation of Achilles Tatius' description of the painting his narrator says he saw in a temple in Pelusium makes this, I think, sufficiently clear. There are, of course, a fair number of passages which are virtually identical in Achilles Tatius and Ovid. This comes from the simple fact that Achilles Tatius, had Ovid (and, perhaps, some of Ovid's sources) before him when he composed his ekphrasis [23]. When the two accounts do not agree the balance is in favor of the Ovidian version (and the conventional illustrations of Ovid) as the source of Titian's representation of the tale [24]. This is particularly evident in Titian's very careful introduction of some coral on the foot of the rock to which poor

Andromeda is chained. Just as Titian's amazed cows in the 'Rape of Europa' so the coral, a tell-tale element, occurs only in Ovid's 'Perseus and Andromeda'[25]. Coral was created when Perseus, having slain the dragon, wrapped the head of the Medusa in seaweed and left it on the shore while he "builds to three gods three altars of turf". Strictly speaking the coral has no place in a picture of the battle between Perseus and the dragon that preserves the unity of time, which is why, miraculous gift to men though it may be, the coral does not appear in the description of the painting we are offered by Achilles Tatius. Titian, however, faithful to Ovid's account---which is a tale and therefore flows on in time---and mindful of the beauty of the coral, includes it in his painting, at once as an attribute and an advance echo of the development of the tale after the battle between Perseus and the dragon will have been decided, a harbinger, as it were, of the happy end.

But even if we do not think that the two "ekphrases" of Achilles Tatius in question materially---if at all---influenced Titian in the making of the two paintings they are marvellously of use to us in the understanding, and the praising, of his work. Achilles Tatius describes, or claims to describe, in each instance a finished picture. He therefore praises the effects a painter could produce in the accomplished representation of an affecting tale. In the case of 'Perseus and Andromeda' we read, for example, that

> ...While, if one gazed upon her beauty, one would compare her to a newly carven statue, anybody seeing the chains and the approaching beast would think the rock a hastily contrived tomb. Upon her face was a mixture of beauty and fear; fear sat upon her cheeks, and beauty shone from her eyes. Even so, the pallor of her cheeks was not utterly without colour, but there was a gentle flush upon them; nor was the flower of beauty in her eyes without care, but was rather to be compared to violets that have just begun to fade. The painter had depicted her with the terror that did but enhance her charms. Her hands were stretched out on the surface of the rock, a bond holding both of them fast to it above her head, so that her fingers hung like bunches of fruit from a vine; the arms of spotless white verging towards the livid, and the fingers white with the pallor of death...[26]

We see much of this in Titian, even though in some details (which we should not overlook) his picture is very different. And as we read on, it is with a growing affection and desire for finding the text echoed in the painting. In Ovid, whose description of what we see is but an aspect of his narration, the marvelling at pictorial effects is necessarily subdued. It is the sudden and liberating action of the tale that he is, above all, concerned in bringing before us. The difference between the poem and the picture is as between a work of art that continues in time (which the author tries to make as visually vivid as possible) and one that stands still in time but has the power to show, while standing still, the continuation of time. Each art---that of the narrator and that of the painter---becomes admirable for accomplishing what, in the terms of the medium it employs, it cannot do. Titian turned Ovid's narrative into a picture and Achilles Tatius, who invented a picture largely, at least, from Ovid's account, described what Titian was to bring to life with his brush perhaps well over fourteen hundred years later. Both Titian and Achilles Tatius are disciples of Ovid and---certainly so in the case of Titian---without ever having seen the paintings which inspired Ovid in the first place to tell us the stories of the 'Rape of Europa' and the 'Perseus and Andromeda' so that we can see them

before us, as if we saw them (until we see them painted by Titian with a joyous finality) happening before our eyes, in the life, ready to be painted.

APPENDIX I

'Perseus and Andromeda', "Trasformationi", Lodovico Dolce. Venice, 1553, pp. 106-107.

Ecco venir la bestia smisurata
Con tal celerità solcando l'onde;
Con che solca il gran mar Nave spalmata,
Havendo l'aure al suo camin seconde.
E tanto, ove la Donna era legata,
Era discosta da le ignude sponde,
Quanto una fionda; o man di chi saetta
Puo mandar di lontan pietra, o saetta.

Tosto l'ardito Pérseo il lito sgombra:
Quindi si leva in aria, e adopra l'ale.
L'Orca terribil, che gran tratto ingombra
Con l'ampio ventre de l'ondoso sale,
Come vide nel mar di Pérseo l'ombra,
A lei si volge, e le sdegnosa assale.
Assalta l'ombra: e Pérseo, ch'era in alto;
Contra lei s'apparecchia a fiero assalto.

Come, quando dal cielo Aquila scende,
La qual habbia veduto in largo prato
Serpe, ch'al caldo so ristoro attende
Del tempo, che'l tenea freddo e gelato:
Ch'affin, che non l'annoi, stretto lo prende
Con l'avid'unghie, ond'ella ha il piede armato,
Nel gonfio di velen squamoso collo;
Che mover non si puo, ne dare un crollo.

Cosi dal ciel con ispedito volo
Venendo Pérseo ne le spalle colse
L'Orca; e ferilla sì, ch'ella per duolo
L'horribil testa ho quà hor là rivolse;

Et hora dal marin liquido suolo
Si leva in alto, hor sè ne l'onde involse;
Hora si torce, come pien di rabbia
Cinghial, ch'intorno i Can si vegga et habbia.

Pérseo fugge, e da lei si tien lontano:
Ella per inghiottirlo apre la bocca:
Poi con suo dispiacer la chiude in vano,
Che'l presto volator punto non tocca:
Ilqual fra tanto ardito opra la mano;
E spessi colpi impetuoso accocca
Hor su la schiena di marine croste
Piena, & hora ne' fianchi, hora a le coste.

Hor, dove piu sottil la coda pare:
L'Orca ferita si dibatte e langue,
E versa fuor di bocca un largo mare,
Ch'è mescolato del suo proprio sangue.
E gia tutta vermiglia l'onda appare,
Tal ch'era presso a rimaner esangue:
Ma l'acqua, ch'ella versa, a bagnar venne
De' bolzachini al volator le penne.

Per questo non osando egli fidarsi
Ne le bagnate piume: che vedea
Non poter piu su l'ali sostentarsi,
Che'l continuo spruzzar no'l concedea:
Sopra un picciolo scoglio nebbe a fermarsi:
Ch'ogni moto di mar coprir solea,
E quinci due e tre volte il ferro mise
Ne' fianchi a l'Orca, in modo che l'uccise.

APPENDIX II

'Perseus and Andromeda' "Dell'Amore di Leucippe et di Clitophonte di Achille Tatio Alessandrino", transl. Francesco Angelo Coccio, Venice, 1550, pp. 33 r- 34 v.

Era adunque lo scoglio cavato alla misura della grandezza della giovane, & la cava era di maniera, che dava à vedere, che nessuna mano l'haveva fatta artificiosamente, havendo il dipintor finto il seno della pietra ruvido, & aspro come la terra naturalmente lo produce, nel qual coperto stava la giovane legata, et cotale spettacolo inquanto alla bellezza, pareva una nuova statua; una reguardando i legami, et la balena, si migliava un'aspra, & horrida sepoltura. Era nel volto della giovane la bellezza, & la paura mescolata; percioche nelle guancie sedeva la paura, & da gl'occhi fioriva la bellezza, & la pallidezza delle guancie non era del tutto priva di rossezza, essendo alquanto tinta di rosso, il fior della bellezza de gl'occhi non era vivace, & lieto: ma pareva simile alle viole poco innanzi divenute languide, talmente il Pittor l'haveva fatta adorna di bella paura, & le haveva distese le braccia nello scoglio, & il legame di sopra le strangeva, accostando le amendue al sasso, & le mani pendevano dalle lor guinture come grappoli dalla vite, & il puro bianco delle sue braccia, si tramutava nel pallido, & le dite pareva che si marissero. Ella adunque aspettando la morte, stava cosi legata, & vestita à guisa di sposa, con una veste bianca, che giungeva insino a' piedi, sottile come tela di ragno, fatta non secondo che si fanno, di pe-

9

10

Fig.9. Rubens, "The Rape of Europa", detail.- Fig.10. Titian, "The Rape of Europa", detail.

li di pecora: ma di piume di uccelli, qual le donne Indiane tirandole fila da gli arbori, sogliono tessere. La Balena all'incontro della fanciulla uscendo di sotto con la testa apriva l'acqua marina, & la maggior parte del corpo haveva coperto dalle onde, solamente con la testa appravina sopra del mare, sotto l'acqua dell'onda era dipinta l'ombra de gli homeri, la qual si sorgeva di sopra, similmente le congiunture delle squamme, la curvature del colle, le sete delle spine, & i rivolgimenti della coda, la bocca era lunga, & grande, & l'haveva tutta aperta insino alla giuntura de gli homeri, dopò laquale subito era il suo ventre, tra la balena, & la giovane era dipinto Perseo, che discendendo per l'aere si calava contra la fiera tutto nudo, havendo solamente la veste militare sparsa intorno à gli homeri, & le scarpe a' piedi, che havevano simiglianza di ali, il suo capo era coperto di un capello, il quale simigliava l'elmetto di Plutone, con la mano sinistra teneva la testa di Medusa, & la sporgeva innanzi à guisa di scudo ella era spaventevole, & anco nella pittura teneva aperti gli occhi horribilmente, & dalle tempie alzava i crini, & destava i serpenti di maniera, che anco nella pittura minacciava. Cotale scudo haveva egli nella sinistra, & la destra haveva armata di un' arme che era di due forme, cioè che da un lato era falce, & dall'altro spada, & ad amendue serve un'istesso manico, & infine al mezo del ferro è spada, & da indi in giù divisa in due parti, l'una è acuta, & l'altra è ritorta, & quella si come haveva cominciato di esser spada; spada rimaneva, & questa diveniva falce, accioche in un medesimo colpo l'una tagliasse, & l'altra tenesse la cosa tagliata. Di questo modo era la pittura di Andromeda, seguiva dipoi quella di Prometheo.

NOTES

1. For details see Harald Keller, "Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien" (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt/Main, vol. 7 1968, no. 47), Wiesbaden, 1969, passim.

2. Ovid, "Metamorphoses", II, 872-5, transl. Mary M. Innes, Baltimore, Md., 1955, 73.

3. Ibid., VI. 103-7, transl. cit., 137.

4. Donald Stone, Jr., "The Source of Titian's Rape of Europa", 'Art Bulletin', LIV, March, 1972, 47-49; David Rosand, "Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie", 'New Literary History', III, April, 1972, 528-46, esp. 541-5; idem, 'Art Bulletin', June, 1972, 232 (Letter to the Editor). Stone sees "Leucippe and Clitophon" as the sole source for Titian's picture; Rosand allows exceptions. For a review of the surviving literary and pictorial representations of the story of Europa see Winfried Bühler, "Europa, ein Uberblick über die Zeugnisse des Mythos in der antiken Literatur und Kunst", Munich, 1968.

5. Achilles Tatius, "Leucippe and Clitophon", I, ch. 1, transl. S. Gaselee (Loeb Classical Library), Cambridge, Mass., 1917, 5-9.

6. Stone, op. cit., 47; Rosand, "Ut Pictor Poeta", 543.

7. See also the relevant quotation from Dolce and n. 13 below.

8.
qui nutu concutit orbem
induitur faciem tauri mixtusque iuvencis
mugit et in teneris formosus obambulat herbis
("Met". II, 849-51).

iuvencis may be the dative of invencus, a young bullock, or iuvenca, a young cow. The sense is that Jupiter mingled and lowed with the herd, armentum ("Met". II, 851). In Peruzzi's representation of the same subject in the Villa Farnesina in Rome a calf is included among the cattle for good measure. Dolce renders the passage as follows:

Giove Re de gl'Iddij, che calca e preme
Co' piè le Stelle; hor humile ne l'herba
Lasciando a dietro i seggi almi e lucenti,
Mugghia novello Bue fra rozi Armenti.
(Lodovico Dolce, "Trasformationi", Venice, 1553, 58).

9. Stone, op. cit., 47. Rosand also mentions Don Diego Hurtado y Mendoza as a likely link, "Ut Pictor Poeta", 543-4. On the relevant history of the publication of Achilles Tatius see also Ebbe Viborg, "Achilles Tatius, Leucippe and Clitophon" ('Studia Graeca et Latina Gothaburgiensia', vol. 1), Göteburg, 1955, XXXI-XXXII, LXXV-LXXVI. On the various readings of the text cf, idem, "Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon, a commentary" ('Studia graeca et Latina Gothaburgensia', vol. XV), Göteborg, 1962.

10. Dolce, "Trasformationi", 58. The book is dedicated to "Antonio Perrenot de Granvelle, Vescovo di Arras e Primo del Consiglio di Cesare" whose portrait (now in the William Rockhill Nelson Gallery of Art at Kansas City) Titian had painted in 1548. In the dedicatory epistle Dolce also praises Titian, comparing him to Apelles (and Charles V to Alexander the Great), p. III.

11. "Met". VI, 103-7.

> Disegna Aragne, come sotto aspetto
> Di falso Toro Europa fu ingannata.
> Che vero fosse il Toro havesti detto,
> Vero il mar, e la Donna ispaventata.
> Pareva, ch'ella con tremante petto
> Guardasse il lito, che fuggia, turbata;
> Echiamasse piangendo le compagne,
> Alzando i pie, che l'onda non gli bagne.
> (Dolce, "Transformationi", 132).

12. 'Anthologia Graeca', IX (The Declamatory Epigrams), 713-42, 793-8. Note, e.g. no. 727: "The horned cow would have spoken, though made of bronze, if Myron had worked entrails inside it" (transl. W. R. Paton (Loeb Classical Library), III, London 1917, 397. On the diffusion of the "Anthologia Graeca" see James Hutton, "The Greek Anthology in Italy to the Year 1800", (Cornell Studies in English XXIII), Ithaca, N. Y. 1935.

13. Dolce, "Trasformationi", 59.

14. When Titian went to Rome in 1545 Pietro Aretino, who prided himself on having been Agostino Chigi's pictorial advisor, must have particularly urged him to see the 'Galatea', and for the best of reasons. On the relation of Aretino, Chigi and Raphael, see Mark W. Roskill, "Dolce's 'Aretino' and Venetian Art Theory of the Renaissance", New York, 1968, 90-93.

15. See note 8, above.

16. The basic source of this pattern is the often repeated woodcut in the edition Venice. 1497.

17. The matter was reviewed in an influential study by Erwin Panofsky who suggested a paraphrase of Ovid by Angelo Poliziano as Dürer's source. See his "Dürer's Stellung zur Antike", 'Jahrbuch für Kunstgeschichte', I (1921/22), 46-49, and, and for a critical review of earlier suggestions, esp. 48 n. 22. See also idem, "Studies in Iconology", New York, 1939, 29-31 and "Meaning in the Visual Arts", New York, 1955, 53-4, 239-244.

18. Dolce, "Trasformationi", 59.

19. Ovid, "Met". II 868-9. Poliziano's verses adduced in Panofsky's interpretation of the drawing (see note 16, above) present a different moment in the development of the story and correspond, in this respect, more readily to what we see in Titian's painting than in Dürer's drawing:

> Le ignude piante a se ristrette acoglie
> Quasi temendo il mar che lei non bagne.
> Tale atteggiata di paura e doglie
> Par chiami in van le sue dolci compagne.
> (Angelo Poliziano, "La Giostra", Venice, 1542, CV)

Panofsky translates "Tale attegiata di paura e doglie" with "thus crouching down with pain and fear"

11

12

Fig. 11. Titian, "Perseus and Andromeda", Wallace Collection, London.-Fig. 12. Paolo Veronese, "The Rape of Europa", Doge's Palace, Venice.

("Studies in Iconology", 29) but that involves a poetical interpretation of "attegiare" which is already conditioned to suit the pose of Europa for which we seek an explanation. See also note 20, below. For a highlight on the gist of Poliziano's text see John Pope-Hennessy, "Some Newly Acquired Italian Sculptures", 'Victoria and Albert Museum Yearbook', IV (1974), 16.

20. A modern artist, probably untouched by historical precedent but in search of truth and originality, hit upon the same idea in a fetching representation of a darkly smiling Europa kneeling upon a huge bull. See the painting by Valentin A. Serov (dated 1910) in the Tetryakov Museum, repr. in Dmitri Sazabayanov, "Russian Painters of the Early Twentieth Century", Leningrad, n.d. (ca. 1970).

21. As is pointed out by Panofsky (note 17, above), Europa's pose is ultimately based on Ovid ("Met". II, 874-5):

> Respicit et dextra cornum tenet, altera dorso
> Imposita est: tremulae sinuantur flamine vestes.

Since Dürer's Europa holds on to the bull's horn with her left hand and not with the right, as is specified by Ovid, Panofsky argues that this reflects Poliziano's paraphrase:

> E lei volgere il viso al lito perso
> In atto paventosa: e i be' crin s'auro
> Scherzon nel petto per lo vento avverso:
> La vesta ondeggia, e in drieto fa ritorno;
> L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.
> ("La Giostra", CV)

The seeming reversal of right and left in the position of the hands may be due to the fact that many translators simply do not specify which hand holds the horn. Dolce, in a key passage which beautifully corresponds to Titian's painting says:

> Fin che lo vide caminare
> in picciol acqua: il cor tema non mosse,
> Poi, che portar si vide in alto mare
> Si tenne morta, e tutta sparentosse
> Si volge a terra, e vede il lito andare;
> Et ha le ciglia lagrimose e rosse.
> Una man tiene al corno, altra a la schena;
> Gonfia il vento la gonna, e in dietro mena.
> (Dolce, "Trasformationi", 60).

Titian, therefore did not have to be influenced by Achilles Tatius (as has been suggested) when he let Europa hold on to the horn of the bull with her left hand. The general rule seems to be that Europa, a practical girl, holds on to the bull's horn with her left hand when he is travelling from left to right in the picture and (having changed sides) with her right hand when the bull is moving from right to left. It makes the journey more readily feasible if one is riding side-saddle in a painting.

22. See Erwin Panofsky, "Problems in Titian, Mostly Iconographical", New York, 1969, 163-4. According to Keller, the 'Europa' was matched with 'The Punishment of Actaeon', op. cit., 162-8. See also Cecil Gould, "The 'Perseus and Andromeda' and Titian's Poesie", 'Burlington Magazine', CV, 1963, 117. But whether a pair or not, the pictures were, at any rate, units within the same cycle of 'poesie' for Philipp II.

23 The period of Achilles Tatius' life has been debated, but nothing earlier than the late first century A.D. has been suggested. On his sources see the references given in note 9, above.

24. On the relevance of the illustrations to Ovid as a source for Titian see esp. Panofsky, "Titian", 163-5.

25. "Met". IV, 740-52. This was observed by Panofsky who--"avant la lettre", as it were, of the introduction of Achilles Tatius into the argument--stoutly defended the Ovidian origins of both the 'Rape of Europa' and 'Perseus and Andromeda', Titian, 165, 167.

26. Achilles Tatius, "Leucippe and Clitophon", III, ch. 7, transl. cit., 147-151.

FRANCISCO FLORENTINO: NUEVAS OBSERVACIONES SOBRE LA PRESENCIA ITALIANA EN GRANADA.

CONCEPCION FELEZ LUBELZA. UNIVERSIDAD DE GRANADA

1.- La presencia de los artistas italianos en el renacimiento granadino ha solido ejemplificarse en torno a la personalidad de Jacobo Florentino, con una exclusividad que casi ha llegado a oscurecer la fuerza y el número de los demás artistas italianos que hacia 1520 trabajaron en Granada atraidos por la amplitud de las fundaciones, tanto regias como particulares, que intentaban "transformar" a la ciudad recién conquistada.

2.- Por una parte es indudable que estos artistas italianos, cuya influencia queremos ahora replantear, se encontraron inmersos en un ambiente en el que dominaba de forma casi absoluta la arquitectura del gótico tardío, representada en Granada por Enrique Egas y su amplio círculo de colaboradores. Contra ese dominio se verán pues necesariamente abocados a luchar, y resulta también fuera de dudas que fue a través de tal enfrentamiento como estos artistas italianos lograron comenzar a introducir, a escala local, un primer repertorio renacentista que en muchos casos se veía obligado a aparecer como meramente superpuesto sobre las formas góticas.

3.- Dentro de tal problemática general nuestro interés se centra en la figura de Francisco Florentino, dado que una serie de pruebas documentales sobre él nos han permitido mostrar con mucho mayor detalle toda la complejidad real con que se estructura el mundo artístico granadino en este momento.

Así hemos podido saber que, como arquitecto, Francisco Florentino realiza, en colaboración con Juan de Marquina, la excepcional iglesia de Moratalla (Murcia) en 1521, iglesia que adquiere doble valor por ser la única documentada entre toda la serie de iglesias renacentistas existentes en la región murciana. Además este hecho nos sirve como prueba idónea para ver a una de las figuras más características del renacentismo español de la primera fase, Juan de Marquina, formándose, ya en época muy temprana, en íntima relación con el artista italiano. Así como podemos ver que, también en este momento, Francisco Florentino tiene como aprendiz a Sebastián de Lizana, futuro colaborador de Siloé en las obras de la Catedral; e incluso F. Florentino nos aparece desplegando su actividad al lado de entalladores como Andrés de Solórzano,

de cuyo testamento el italiano será nombrado albacea, en unión de Felipe Vigarny. Y precisamente en este testamento, Solórzano, que colaboró continuamente en el retablo de la Capilla Real, declara haber trabajado con los dos maestros que utiliza para el caso como albaceas.

4.- Toda esta gama de relaciones conecta pues a Francisco Florentino con personajes y realizaciones muy diversas dentro del horizonte del primer Renacimiento en Andalucía, lo que nos permite vislumbrar en el artista italiano a una figura en gran medida trascendental por lo que respecta a la formación del gusto y la técnica del ámbito granadino, Y su magisterio debió ser mucho más eficaz de lo que usualmente se acostumbra a tener en cuenta dado que sus colaboradores conocidos de 1521 fueron precisamente los que traspasaron de un modo definitivo los límites del gótico tardío, insertándose ya, en fechas muy tempranas, en las corrientes renacentistas.

EL ARTE DEL HIERRO EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL. MUSEO DE SALAMANCA. ESPAÑA

Uno de los aspectos más interesantes, vitales y castizos del Arte español es sin duda, el trabajo de la forja del hierro, arte que viene pasando desapercibido, incluso al visitante habitual del monumento. La reja, que ha nacido en la baja Edad Media como una necesidad -la de proteger los tesoros sagrados de los saqueos, sin ocultarlos a los adoradores- ha cumplido durante siglos ese doble objetivo: proteger y dejar ver a su través; pero este segundo aspecto ha prevalecido tanto, que ciertamente parece que ésta fuera su única finalidad cuando la reja realmente por sí misma y como obra de primerísima categoría, debe ser objeto de contemplación.

La reja románica, que estilísticamente es una sencilla sucesión de piezas en forma de "ces" enrolladas en forma de voluta, tiene, en comparación de la arquitectura que la enmarca, una discreta personalidad, viviendo por así decir, sometida a ella.

Tal es el caso de las rejas de las ventanas de los ábsides de las grandes catedrales románicas o el de las verjas que cerraban sus capillas y de las que, en la mayoría de los casos, no queda más que la referencia histórica -como la de aquéllas que rodeaban la capilla mayor en la catedral de Santiago de Compostela, tras de las que se refugió, huyendo del pueblo amotinado, el arzobispo Gelmírez-, ya que en su mayor parte fueron fundidas para hacer otras nuevas.

Se conservan, sin embargo, escasos pero buenos ejemplares en la parte alta de Castilla, donde comienzan a labrarse en el XII. Entre ellos son de destacar: la reja de la ventana de Nuestra Señora del Mercado (León), la lateral de la capilla del Sagrario (Catedral de Palencia) y la de la capilla de las Santas Sabina y Cristeta (en San Vicente, de Avila).

En el Gótico la reja se ha convertido en una sucesión de barras que rematan en bellas crestería s. Su personalidad se deja sentir ya junto a la de la arquitectura. Nuestras rejas góticas por su concepción y técnica, están dentro del gusto del trabajo del hierro en el resto de Europa, acaso porque los ejemplares más importantes están en las iglesias catalanas y en las de Aragón.

El herrero gótico es humilde, trabaja en el anónimo. Parece que un misterio personal le envuelve. Se reune en agrupaciones gremiales que alcanzan en esta época gran importancia.

A finales del siglo XV se inicia un período de transición del Gótico al Renacimiento. Es éste uno de los períodos más interesantes y de mayor personalidad dentro del trabajo del hierro español al que hemos denominado "de los Reyes Católicos". En él la forja de las grandes rejas alcanza tal importancia y personalidad, que se ha dicho que en España no se apreciará debidamente la arquitectura renacentista sin estudiar previamente las rejas de hierro forjado [1].

El polifacético rejero renacentista -que casi siempre es también arquitecto y puede ser escultor, broncista, relojero, platero, pintor e incluso constructor de campanas- se ha convertido en este período artístico en un verdadero mago que transforma un metal de tan poco valor como el hierro en algo tan valioso como la plata y llega a un dominio tal de la técnica como en ningún lugar del mundo se había conseguido [2].

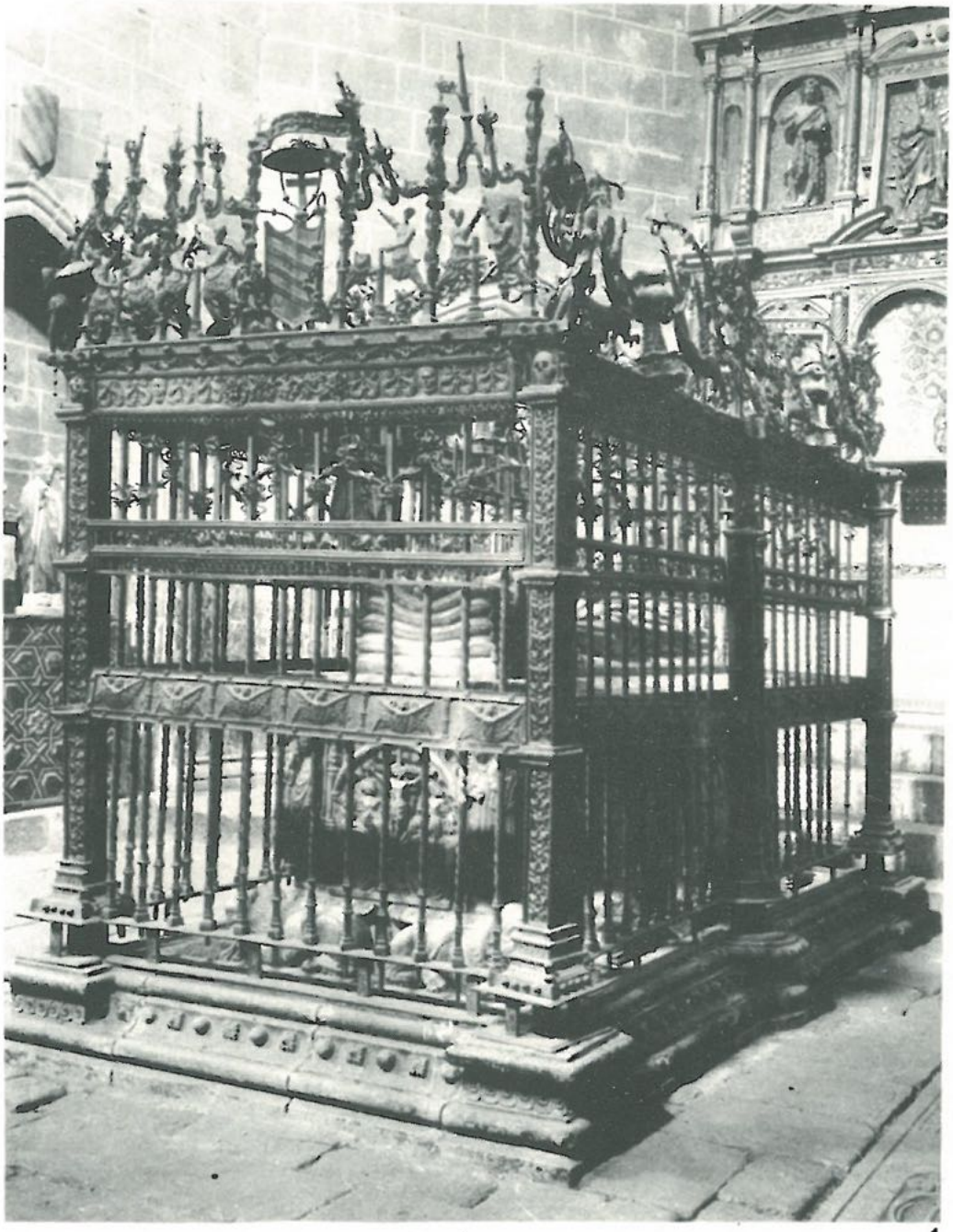
La reja en España hasta el siglo XV ha sido, como hemos dicho, un complemento de la arquitectura a la que ha estado sometida las más de las veces y con la que sólo ha pretendido un discreto convivir. Así seguirá siendo en Italia, un arte tributario que vivirá aun en pleno Renacimiento, en función de la arquitectura "con lógica y simplicidad" [3].

En nuestro país, desde el período de los Reyes Católicos -cronológicamente corresponde a la segunda mital del siglo XV- la reja se convierte en una creación colosal, en una obra monumental y de perfiles difíciles de precisar, siendo el motivo más importante de un arte eminentemente castizo que tiene su momento culminante en el Renacimiento [4].

En este período los ejemplares más interesantes están en el centro de la Península. Técnicamente, la estructura de la reja cambia. Los barrotes se abren en rombos, corazones y tréboles. Comienzan a aparecer los motivos del Renacimiento. Aún se cincela con cuidado la cerradura, orgullo de los rejeros góticos. Se puede decir que a una estructura gótica, corresponde en este período una decoración renaciente; pero la reja acusa cada vez más su personalidad junto a la arquitectura que le sirve de marco. El herrero comienza a salir del anonimato y empiezan a darse a conocer por su nombre. Son ejemplares interesantes en este período, las ventanas de la Casa de las Conchas en Salamanca o la reja que rodea el túmulo del Obispo de Anaya en el claustro de la catedral de Salamanca, o el púlpito del Santuario de la Fuencisla en Segovia.

El plateresco marca específicamente la época de la gran rejería monumental. La incorporación a la reja de todos los motivos del Renacimiento: candeleros, escudos, figura humana, junto con la creación del balaustre cincelado, principal aportación estética y técnica del renacimiento del hierro, convierte a la reja renaciente española en una obra de arte de primerísima categoría que no es subsidiaria, sino que, aunque lógicamente es influenciada por ella, llega en ocasiones a imponer sus formas a la propia arquitectura [5].

Porque en verdad que si es cierto que se identifican y traducen al hierro muchos de los elementos de la arquitectura que le han precedido, también lo es que son traducidas a la piedra formas que han aparecido con anterioridad en la obra del hierro [6].



1

Fig.1. Reja que rodea el túmulo del Arzobispo Anaya en el claustro de la Catedral de Salamanca.

Fig. 2. Reja de la Capilla del Hospital de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela.

Es el caso de las bellas cresterías platerescas, cuyo precedente son los calados antepechos góticos, que consiguen un estilo nuevo en el coronamiento de la reja plateresca, que se plasma después en piedra. La crestería de la reja del zaguán del Hospital de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela, pudo ser el modelo de la crestería del patio de Escuelas en Salamanca[7].

La zona geográfica de la gran rejería española del período plateresco se extiende a todo el área nacional, especialmente al centro y sur: Burgos, Palencia, Zamora, Sigüenza, Cuenca, Salamanca, Avila, Burgo de Osma, Toledo, Guadalupe, Sevilla, Granada, etc.

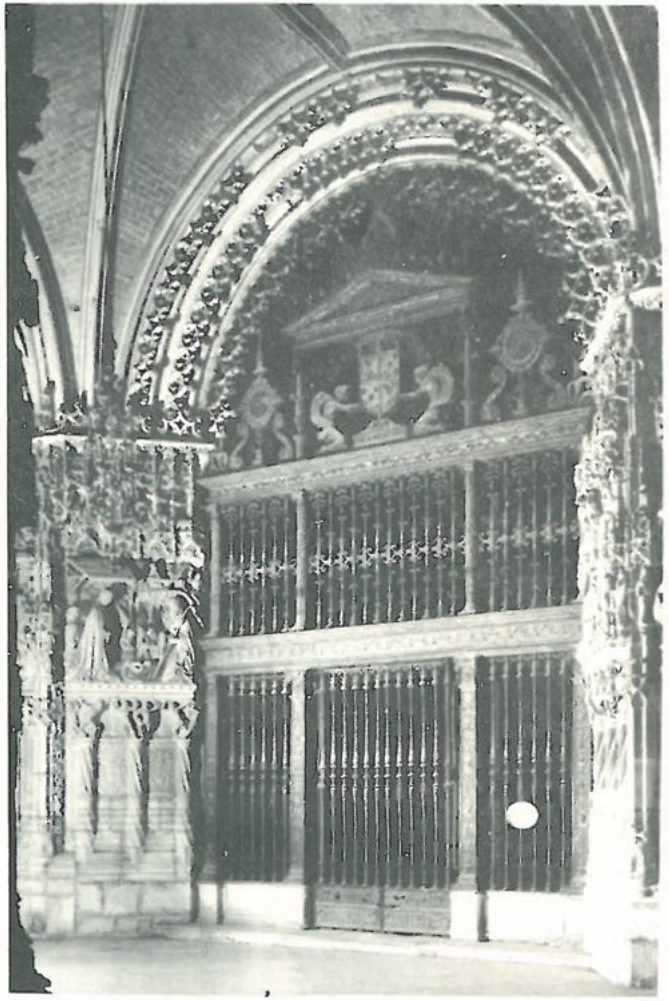
Dentro de este período que denominamos "plateresco" distinguimos, en la historia del hierro otros dos. En lo que denominamos "primer período plateresco", se incorporan a la reja todos los motivos del Renacimiento, aun cuando conserva, especialmente en el cuerpo, la estructura gótica. Los trabajos del hierro en este período se centran en torno a la figura de un rejero: el maestro Juan Francés que inunda materialmente con sus obras las catedrales e iglesias de Alcála de Henares (Iglesia Magistral), Toledo (Capilla Trinidad, San Juan de la Penitencia), Sigüenza (Capilla de la Anunciación, Santa Catalina), Burgo de Osma (Coro de la Catedral), Coria (Coro de la Catedral), Santiago de Compostela (Rejas del Hospital Real), etc.

Según el estilo de Juan Francés se hacen la mayoría de las rejas de su época, ya que su personalidad poderosa se proyecta en torno suyo durante muchos años. Más o menos de su estilo son las rejas de la Capilla de Mondragón (en la girola de la catedral de Santiago), las de las capillas de la Piedad y del Consuelo (Catedral de Segovia) las rejas del altar mayor (en el monasterio de Guadalupe), etc.

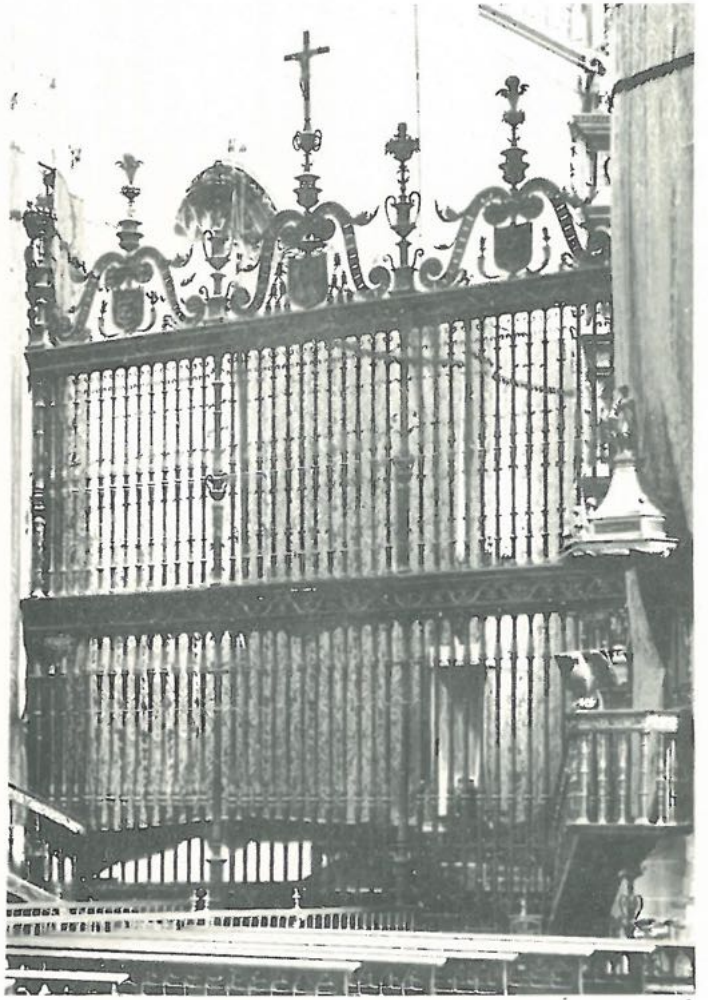
La nota distintiva del "segundo período plateresco" es la incorporación del balaustre que aparece en este período totalmente integrado en la reja.

El traslado del coro a la nave central de la iglesia, que tanto redujo el valor estético del templo, permitió crear al rejero el gran conjunto que forman las rejas de la capilla mayor, coro entrevallas y púlpitos asegurando así el efecto espléndido producido al trabajar el hierro a gran escala. En este conjunto, dibujado con verdadero sentido de la proporción y del número[8], se desarrolla un verdadero programa arquitectónico.

En la reja, como en una gran fachada renaciente, sobre un basamento de hierro se desarrollan dos, tres o más cuerpos, separados por frisos, divididos a su vez en tres o cinco calles por esbeltas pilastras y columnas y sobre ellas el gran coronamiento que leva incorporado todos los motivos del Renacimiento: candelabros, floreros, medallones, roleos, bichas afrontadas y como remate el conjunto formado por el Crucificado, con la Virgen y San Juan a los lados. Este conjunto da al rejero oportunidad de desarrollar todas las facetas de su múltiple personalidad: la concepción total de la reja es pura arquitectura, conclusión a la que se llega después de haber medido y dibujado con detenimiento cada una de las partes del todo. Los balaustres, "finamente forjados y cincelados", los "frisos" en labor de relieve, conseguidos con la técnica del repujado o labor de chapa de hierro recortada y calada "todo en buena labor de limado", las pilastras los medallones y la figura humana, incorporada al coronamiento, es escultura. Finalmente, es tarea de pintor el dorado y plateado de algunas de las partes de las rejas, así como la policromía de las otras.



3



4

Fig. 3. Reja de la Capilla del Condestable en la Catedral de Burgos.- Fig. 4. Reja de la Capilla Mayor en la Catedral de Palencia.

Dentro de la mejor rejería española es difícil marcar una delimitación de las artes. Nos podíamos preguntar que hacía el maestro Domingo, el gran rejero toledano, cuando forjó la reja del coro de la catedral de Toledo, ¿arquitectura, escultura, pintura?

¿Qué hace el arquitecto-rejero maestro Andino cuando dibuja la reja para la capilla del Condestable en la catedral de Burgos, arquitectura, escultura, rejería?.

¿No incorpora las tres artes a su reja de la capilla Dorada en la catedral nueva de Salamanca, Esteban de Buenamadre?.

¿La reja de la iglesia de San Benito en Valladolid, obra de Tomas de Celma, es arquitectura, escultura?.

¿Hasta donde es trabajo de rejero, de escultor en madera policromada incorporada ya por él a la gran rejería en las rejas de la catedral de Orense, el de su sobrino Juan Bautista Celma, el rejero pintor, escultor, broncista, retablista, e incluso constructor de campanas, que rebasa con su obra el último tercio del siglo XVI?.

Debemos reivindicar, de una manera definitiva, esta faceta de nuestro arte. El polifacético arquitecto del renacimiento español, transparenta su múltiple actividad en la reja, que es compendio de todas las artes con difícil delimitación de las mismas.

Este rejero mal pagado casi siempre por los Cabildos, a los que con frecuencia tiene que mendigar materialmente el coste elevadísimo de la reja, es consciente de la gran obra que está realizando y que debe acabar "en toda perfección" aún cuando ello le determine su ruina.

A este respecto viene a nuestro recuerdo una carta que el mencionado maestro Domingo dirige al cardenal arzobispo de Toledo en estos términos: 'Yo hize la rrexa del Coro de V.S. y antes que la empezase el Ylmo. señor cardenal D. Juan Tavera de loable memoria antecesor de V.S. fué servido mandar se ygualasen con que mandó y rrogó se acabasen muy bien acabadas y que si despues mereciesen mas de lo ygualado la mandaría pagar y con esta palabra que su Sª dió un yerno que yo Ylmo. señor tenía, que era muy grande oficial, propuso de esceder y escedia tanto en la obra que a mi me dexo destruido y el perdio la vida.... por que umillmente pido y suplico a V. Sª Yllma, por rruego del rredentor, sea servido mandar se tase la rrexa que yo tengo hecha para que V.S. Yllma. le conste el grand agravio que e recibido y mande sobreello lo que mas su servicio sea, con forme a su catolica conciencia a la cual yo me rremito'. En semejantes términos otro maestro rejero confiesa que para poder terminar la obra, al faltarle el hierro, ha fundido su propia herramienta.

A la carestía de la obra contribuye no el material en sí, sino el trabajo realizado, en pura labor de forja, conseguida por el calentamiento del hierro y los golpes del martillo. Ello determina que el importe de algunas rejas de esta época sobrepasara al precio que hubieran alcanzado en el caso de haber sido hechas en plata.

En torno a estos rejeros, de poderosa personalidad, surgen en el siglo XVI una serie de talleres, a los que asocian hijos y familiares, formando verdaderas escuelas en una

determinada dirección, caracterizadas por una manera de hacer, que no quiere decir en ningún caso uniformidad, pues cada rejero mantiene su personalidad y su estilo. Estas escuelas son las siguientes:

En Granada trabaja el maestro Bartolomé, el cual ejecuta la reja de la Capilla Real. Su escuela irradia a Ciudad Real, Ubeda, Jaen etc.

En Toledo trabaja Francisco Villalpando, que hace la reja de la Capilla Mayor de la catedral, y Domingo de Céspedes a quien se debe la reja del coro y otras varias dentro de la catedral; su producción irradió a varios puntos de Castilla la Nueva y llegó incluso a Santiago de Compostela donde se conserva una reja suya en la girola de la catedral.

En Burgos se distingue Cristóbal de Andino, arquitecto y rejero. Es autor entre otras de la bellísima reja de la capilla del Condestable. En su torno se crea una importante escuela que irradia a Burgos, Palencia y Segovia.

En Palencia trabaja Gaspar Rodríguez en las numerosas rejas de su catedral.

En Cuenca hay una importante escuela de rejería en torno a Fernando Arenas y a Sancho Muñoz, y las muestras más importantes son las rejas de su catedral.

En Valladolid hay importantes ejemplares de buena rejería. La iglesia de San Benito posee una reja de Juan Tomás Celma. En Medina de Ríoseco hay valiosas rejas en la iglesia de Santa María. En Avila irradia a toda la provincia bellos ejemplares de rejas plenamente renacientes que acusan una buena escuela de rejeros en la capital en torno a su catedral.

En Andalucía occidental hay una riqueza de rejas renacientes extraordinaria, especialmente en torno a la catedral de Sevilla. Sancho Muñoz de Cuenca hace la espléndida reja del altar mayor, las laterales y comienza la del coro, que termina Fray Francisco de Salamanca. Sería interminable citar los numerosísimos ejemplares que dentro de la catedral la enriquecen de manera extraordinaria así como dar, siquiera de pasada, los nombres de sus autores. Esta escuela de rejeros sevillanos irradia hacia Córdoba, Baena, Linares, Huelva, Aracena, etc.

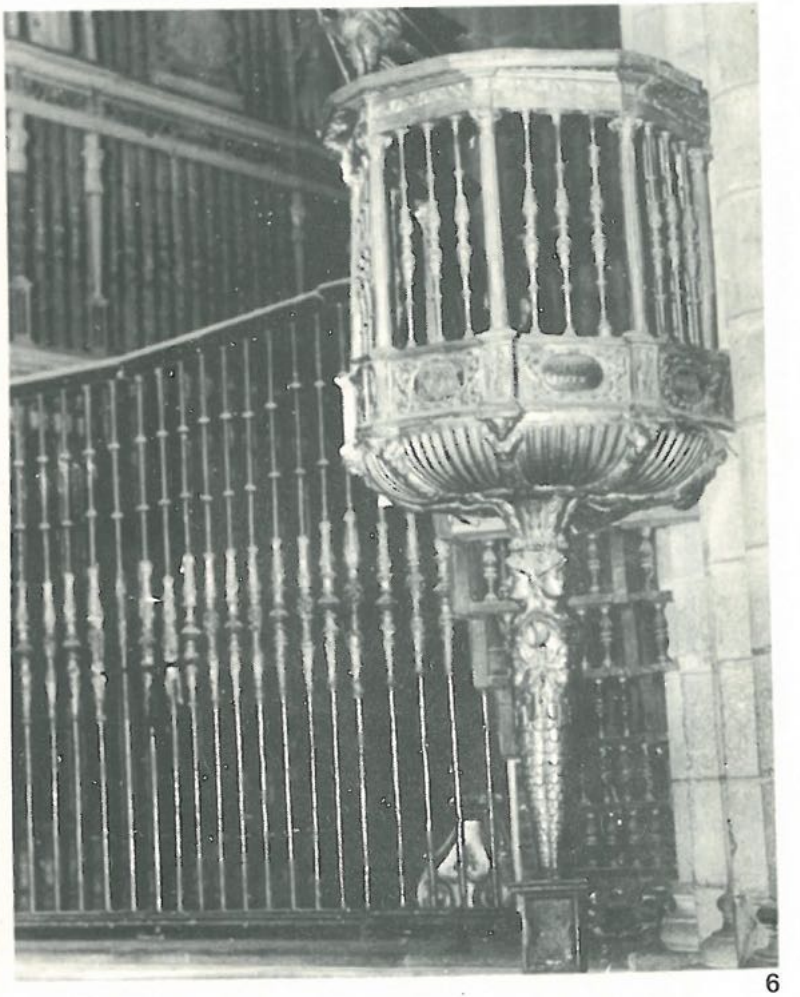
En Galicia, coincidiendo con el último tercio del siglo XVI, trabaja Juan Bautista Celma al que se deben las rejas de las catedrales de Lugo, Tuy, los púlpitos de la catedral de Santiago, etc.

Pero la forja del hierro a gran escala, "avasallando" a veces a la propia arquitectura, siendo un compendio de todas las artes, en fin, siendo un Arte Mayor, es un lujo caro que el siglo XVII español ya no se puede permitir.

Hay una serie de detalles que presagian, primero tímidamente, y luego claramente, la decadencia, que se inicia ya en los finales del XVII y se manifiesta con más intensidad en el XVIII.

Primero es el empleo de la madera, en pilastras y cornisas, que van sencillamente revestidas por una fina chapa de hierro, y en los elementos que integran el coronamiento.

5



6

Fig.5. Detalle de una cerradura.- Fig.6. Rejas y púlpito en la Capilla Mayor de la Catedral de Orense.

Después, la decadencia se acusa también en la técnica. Los balaustres del XVII ya no están cincelados y en el XVIII son sustituídos por pletina enroscada, de técnica tan sencilla que basta calentar el hierro laminado incurvándolo y adaptándolo a la plantilla.

Desde la segunda mitad del XVII el trabajo del hierro vuelve a someterse a la arquitectura siendo el arquitecto el tracista de las rejas. Quizá a este motivo se deba el hecho del "acuerdo" que existe en el XVIII entre las rejas y la capilla o el edificio civil a los que aquéllas van destinadas. Acuerdo que no quiere decir identidad de estilo, sino todo lo contrario, porque en el XVIII hay entre la arquitectura y la rejería un completarse oponiéndose[9]. A los edificios barrocos corresponderán rejas de fuertes y lisos balaustres, mientras que los edificios de estilo neoclásico llevarán balconadas de hierro de pletina enroscada, de origen francés, que estilísticamente es la reja propiamente barroca.

Con la introducción en el XIX de piezas fundidas se puede decir que la historia de la gran rejería española del hierro forjado ha terminado.

El arte del hierro en el Renacimiento español no es un arte menor. Son innumerables todas las consideraciones que sugieren al historiador de Arte las bellísimas rejas renacientes españolas, avanzadilla de la arquitectura unas veces, expresión de logros conseguidos ya en escultura policromada, y en todo caso, espléndido exponente de una de las muestras más interesantes de nuestro arte, la cual pasa desapercibida en la luz tenue de nuestras iglesias, en la semipenumbra de una capilla en la que se trata de ver muchas veces solamente el retablo.

NOTAS

1. Arthur Byne.- "Arquitectura española del siglo XVI"; Nueva York, 1917, pg. 53.

2. Arthur Byne y Stapley Mildred.- "Rejeria of the spanish Renaissance"; Nueva York 1914, pg. 41.

3. Pedrini, Augusto. "Il ferro battuto abalzato e cesallato in Italie"; Torino 1951, pg. IX.

4. Camón Aznar, José. "La escultura y la rejería españolas del siglo XVI"; en 'Summa Artis', t. XVIII, Madrid 1961.

5. Gallego de Miguel, Amelia. "El arte del hierro en Galicia"; Madrid 1963, pg. 40.

6. Chueca Goitia. "Arquitectura del siglo XVI"; en 'Historia Universal del Arte Hispánico', vol. XI, pg. 15.

7. Gallego de Miguel, Amelia. "El Arte del Hierro en Galicia"; Madrid 1963, pg. 48.

8. Chueca Goitia, Fernando. "Arquitectura. Número y geometría a propósito de la catedral de Valladolid"; en la 'Revista de Ideas Estéticas', t. III, núm. 9. Madrid, 1941.

9. Gallego de Miguel, Amelia. "Rejería Castellana. Salamanca"; Salamanca 1970, pg. 15.

NAVARRA ENTRE EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

Mª CONCEPCION GARCIA GAINZA. UNIVERSIDAD DE MURCIA. ESPAÑA

En el tránsito del siglo XVI al XVII tiene lugar en el viejo Reino de Navarra, la implantación y desarrollo del Manierismo artístico. La importancia de este momento radica en que estas décadas, situadas a caballo entre los dos siglos, constituyen uno de los períodos de esplendor del arte navarro, tras los gloriosos siglos del románico y del gótico.

La actividad artística que anima a esta etapa es desbordante, siendo la Iglesia la divulgadora de los ideales de renovación surgidos de Trento y la promotora de las nuevas obras artísticas, si bien, el pueblo secunda convenientemente las iniciativas de la curia. Por esta razón, las obras artísticas que pueden adscribirse a este período del Manierismo son numerosísimas, siendo la escultura la que forma el grueso de la producción, seguida de la pintura. Por su parte la arquitectura se mantiene apartada totalmente del nuevo estilo. El Manierismo que se propaga en esta escuela, es un Manierismo a la europea que sigue modelos y técnica italianos pero que difiere de aquél en cuanto a contenido ya que la temática que aquí se desarrolla es exclusivamente religiosa, faltando de manera absoluta el tema profano - mitología, desnudo, retrato- que tanto desarrollo adquirió en las escuelas manieristas europeas, tales como Fontainebleau, Praga o en las de la propia Italia.

Se inicia el Manierismo en esta región a partir de 1565 -cuarenta y cinco años después de la muerte de Rafael y otros tantos desde los comienzos del manierismo en Italia, según se acepta de manera generalizada- y afecta a la escultura y a la pintura aunque de distinta manera como se verá. La escultura abandona progresivamente el expresivismo de la etapa anterior para adherirse sin reservas al manierismo tras unos años de vacilación estilística, y en ella se ha de plasmar, mejor que en ninguna otra manifestación artística los caracteres específicos de este estilo. El manierismo escultórico tiene como protagonista principal al vasco Juan de Anchieta quien trae a Navarra un estilo asimilado en la escuela de Valladolid que él desarrollará a partir de su avecindamiento en Pamplona en 1578, donde abre taller. El nuevo estilo escultórico llega por tanto de tierras castellanas y Anchieta lo introduce, tras sus trabajos en Briviesca y

Vitoria, por el norte geográfico del antiguo reino. La pintura por su parte, despierta al manierismo ligeramente antes que la escultura, pero este período no tendrá tantas consecuencias para ésta. Aunque parezca paradójico el nuevo estilo se asienta sobre una tradición pictórica hispanoflamenca muy viva que apenas dejó lugar a los estadios renancentistas anteriores al Manierismo. Pero además, el fin de la pintura manierista supone la liquidación de la escuela pictórica navarra de brillante pasado medieval que no volverá ya a resurgir hasta nuestros días.

Creemos que el manierismo llega a la pintura a través de la influencia ejercida por maestros aragoneses y riojanos, esto es, por el sur geográfico de la región. En este sentido, la obra de Aponte y mas aún la de Cossida y los Pertús, parece determinante para la formación de los pintores manieristas navarros.

Aunque escultores y pintores utilizan en muchos temas idénticos esquemas iconográficos, en general puede decirse que la pintura aún presentando rasgos indudables de manierismo, mantiene sin embargo un eclecticismo estilístico, utilizando elementos figurativos arcaizantes, tales como fondos arquitectónicos flamencos o determinados tipos físicos del mismo origen a lo que hay que añadir la técnica detallada y la utilización del oro. Es frecuente descubrir la fuente de inspiración de estos pintores en grabados alemanes y flamencos, por lo que puede decirse que en la pintura pesa más la influencia del norte europeo, mientras que la escultura es plenamente italiana y aún diríamos romana, con algunos aportes florentinos de tono menor.

Por otra parte, puede advertirse en los retablos de pintura un desfase estilístico entre el armazón arquitectonico y la pintura propiamente dicha. En la mayoría de los casos, los retablos presentan arquitecturas plateresca, con balaustres y grutescos que bien podrían fecharse a mediados del XVI si la pintura no delatara abiertamente el Manierismo y la documentación no señalara fechas de 1560 a 1580 para los mismos.

Estilísticamente, el Manierismo de esta zona, más el escultórico que el pictórico responde a una caracterología europea. También aquí llegan los esquemas formales de los grandes maestros italianos que debieron ser conocidos a través de múltiples grabados. Würtemberg ha señalado como un rasgo esencial del marco general del arte manierista la proliferación del grabado [1]. La repetición monótona hasta el cansancio de la iconografía se debe en buena parte a este motivo. Se diría que considerada una composición como buena, los artistas no pensaban en modificarla ni en introducir novedades. Piénsese que la iconografía permanece en la escultura casi inalterada durante cincuenta o sesenta años.

Entre los italianos, no todos los grandes maestros son seguidos con la misma asiduidad, lo que puede deberse a una preferencia por alguno de ellos pero también a un desconocimiento de los demás. Sea de esto lo que fuere, hay que admitir que la influencia de Miguel Angel es fundamental en el manierismo escultórico y que los caracteres específicos de la manera del gran florentino entran a constituir la parte esencial y más amplia de la estilística de esta escuela manierista. Ahora se ponen de moda las figuras colosales de acentuada anatomía, con músculos potentes y tensos, figuras que describen escorzos violentos y movimientos contrastados. Son estos personajes réplica fiel de los arquetipos miguelangelescos aunque sin su tensión espiritual y su tortura. Los rasgos faciales acusan asimismo la sugestión de Miguel Angel, cabezas grandes y rostros de intensa expresión conseguida con el fruncimiento de cejas, la intensificación de

la mirada, el perfil vigoroso y la boca fuertemente apretada, rasgos que consiguen expresar la "terribilitá". El modelo natural no parece interesar al escultor, ni en lo que se refiere a la figura humana que es conceptual e idealizada, ni en lo que atañe al paisaje al que se le dedica atención mínima al igual que lo hiciera el maestro florentino. Y cuando se representa el paisaje, este es un mero marco para la figura humana que es sin duda la verdadera protagonista de la historia y el único medio de que se vale el artista para expresarse. En definitiva, es este un mundo de gigantes dominadores, de héroes poderosos que nacidos en Italia aparecen trasplantados en otra ambientación diferente de la que nacieron pero cuya aclimatación al nuevo contexto parece perfecta. Estos colosos se muestran bien adaptados en la sobriedad de las iglesias rurales, diríase que entonan con el ambiente y con la fortaleza de las gentes. Que gustaron al pueblo es evidente, si no, no se explicaría su extraordinaria proliferación; que siguieron gustando nos lo muestra su permanencia. Nos hallamos pues ante un sector de arte manierista que es popular, que agrada al pueblo frente al manierismo minoritario y aristocrático de otros focos europeos. A través de la iglesia este manierismo ya reformado usando el término de Longhi, se ha aproximado al pueblo y se ha aclimatado a un ambiente rural, tan distante de las refinadas cortes manieristas.

La influencia artística de Miguel Angel es en la escultura de esta región difícil de medir tanto en extensión, como en profundidad e incluso en duración, superando con mucho a la de otros maestros, rectificando a Hauser que la considera no más duradera que la de los demás [2]. Si se piensa que estas formas estilísticas un poco evolucionadas están vigentes hasta casi mediado el siglo XVII esto puede dar idea del arraigo de las mismas. Sin temor a extralimitaciones puede afirmarse, que se forma en esta región ampliada por otras próximas de la zona norte de España, una de las escuelas de miguelangelismo más grandes de Europa[3].

El Moisés sirve de prototipo para una serie interminable de santos de distinta iconografía. Buenos ejemplos lo constituyen el potente San Pablo de Elvetea (1590) obra de Juan de Gasteluzar (Fig. 5), el gigantesco Moisés del ático del retablo de Santa María de Tafalla (1590) de Gónzalez de San Pedro, el San Andrés sedente de Viloria (1606) de Lope de Larrea (Fig. 1), el San Antón de Artieda (1614) etc., hasta llegar a la estereotipación del modelo.

Otro tipo miguelangelesco que servirá repetidamente de modelo es el Cristo Resucitado de Santa María Sopra Minerva de Roma. Este aparece como inspirador del grandioso Resucitado de Santa María de Tafalla (1590), de Gónzalez de San Pedro (Fig. 2) y del no menos colosal Resucitado de Andosilla, de Bernabé Imberto. Ambos, que portan gigantesca cruz, no presentan un desnudo total como el de Miguel Angel, sino que llevan túnica cubriendo parcialmente su cuerpo. El brazo derecho extendido y no cruzado por delante del cuerpo, es otra variante que no llega a oscurecer la fuente de inspiración. En algunos casos, la sugestión de la obra de Minerva se manifiesta en la iconografía de San Juan Bautista, como ocurre en el de Arraiza y en el de Aoiz, obra este último del propio Juan de Anchieta.

El tema de la Piedad en el que Miguel Angel consiguió tan excepcionales interpretaciones tendrá también en esta escuela regional sus imitadores. Una versión de este tema en la que Cristo es sostenido verticalmente en posición muy manierista, sobre el regazo de su madre, apoyando los brazos sobre las rodillas de la misma, mientras María

abre sus brazos en cruz, que se encuentran en Tabar (Fig.3), procede en última instancia de un dibujo hecho por Miguel Angel para Vittoria Colonna, que se encuentra en el Isabella Gardner Museum de Boston[4]. Simplificado de personajes y reducidos éstos a las dos figuras principales que aparecen monumentales, vuelve a surgir el tema en el retablo de la Piedad de la Catedral de Pamplona realizado por Domingo de Bidarte en 1601 [5] (Fig. 4), y con algunas variantes en otras muchas obras.

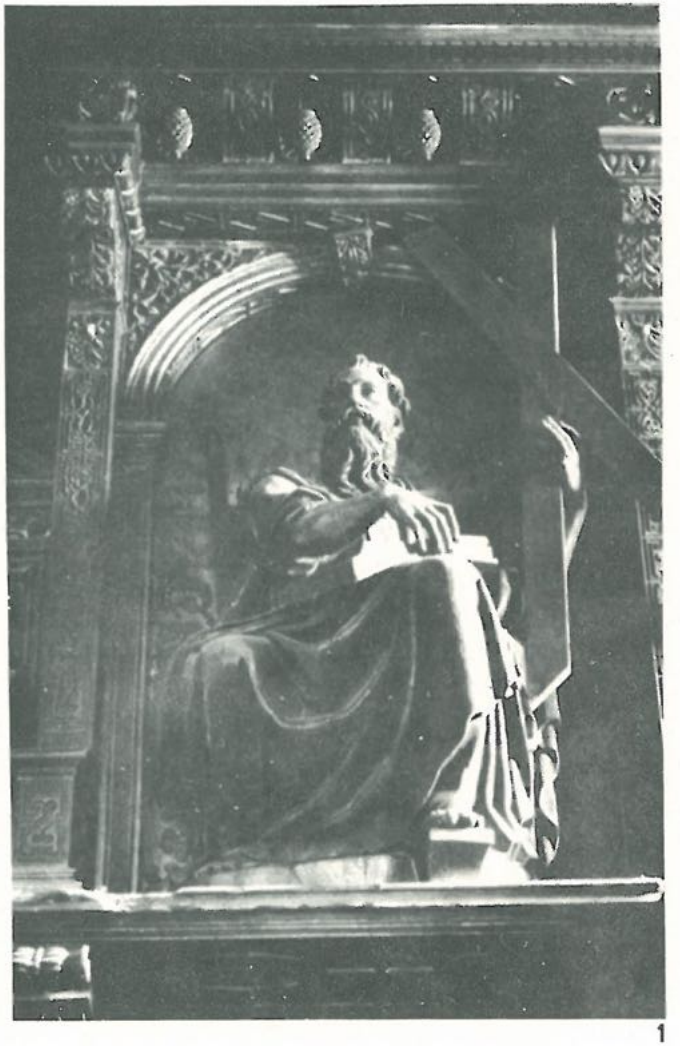
La tipología de los evangelistas de los que constituyen buenos ejemplos los de San Adrián y Añorbe que suelen representarse generalmente sedentes, en posturas escorzadas, individualmente caracterizados y en estado de concentración y de meditación, no puede por menos de remitirnos en última instancia a los profetas de la Sixtina. Por su parte, las figuras simbólicas de las Virtudes que comparten con los evangelistas los bancos y los frisos de los retablos se inspiran en las sibilas, y los muchachos desnudos que se apoyan en los "ignudi" de la Sixtina.

Consigue esta escuela manierista magníficas interpretaciones de San Miguel representado como arcángel poderoso triunfando sobre Lucifer. El monumental San Miguel de Elvetea (Fig. 6) o el de Añorbe o Arraiza, muestran la tensión espiritual de la lucha expresada por una anatomía colosal que remite, como ha visto Azcárate, al David miguelangelesco.

La escena de la Flagelación se repite constantemente y con idéntica iconografía salvo pequeñas variantes tanto en escultura como en pintura. Responde asimismo, a un modelo italiano bien conocido, a la Flagelación pintada al fresco por Sebastiano de Piombo en San Pietro in Montorio de Roma. Un dibujo preparatorio para esta composición se conserva en el Museo Británico de Londres[6]. La Flagelación de Piombo tuvo una gran difusión. Denis Calvart hizo -como es sabido- una gran interpretación de este tema que se encuentra en la Pinacoteca de Bolonia y una réplica mejorada de la misma que se halla en la Galería de Borghese de Roma. Por España circularon muchos grabados de Flagelación de Piombo de los cuales, según López Rey [7], cuatro procedentes de la colección del Castillo de Windsor [8] que muestra una composición idéntica a los sayones del primer plano totalmente desnudos (Fig. 8).

La iconografía de la Flagelación aparece en la escuela manierista navarra en repetidas ocasiones. Juan de Anchieta hace una buena interpretación del tema para la iglesia de San Miguel de Vitoria (1579) (Fig. 9) y la misma composición aparece en el retablo de Egüés (Fig. 10) en Aizoain (1597), Muzqui, Berriozar, ésta ya de fecha tardía (1647), entre otros muchos ejemplos que podrían citarse. En la pintura, se representa la Flagelación reducida a sus tres personajes principales y de estilo muy italiano, en el retablo de Fustiñana (1561) obra al parecer de Micer Prieto Morón y también en el retablo de Aguinaga (1560-70) pintado por Ramón de Oscáriz, si bien aquí se modifica un tanto la composición. Muy relacionadas con la anterior están las Flagelaciones de Aquerreta y Añezcar que deben pertenecer al taller de los Oscáriz. También hemos constatado iconografía similar en los retablos de Eransus y de Excaros, obras anónimas.

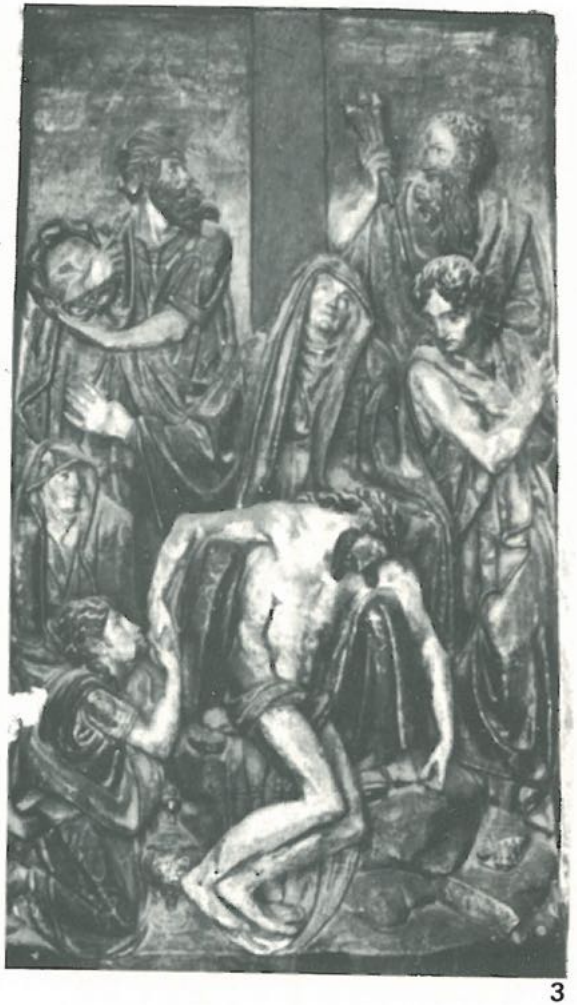
Si como se ha ido analizando, de Miguel Angel procede el principal aporte estilístico iconográfico, a otros maestros italianos se les debe el préstamo de alguna influencia iconográfica muy concreta. Así por ejemplo de Bandinelli proceden algunos tipos o



1

2

Fig.1. San Andrés de Viloria por Lope de Larrea (Foto Uranga).- Fig.2. Resucitado del retablo de Santa María de Tafalla por González de San Pedro (Foto Uranga).



3

4

Fig. 3. La Piedad de Tabar por Juan de la Hera (Foto Uranga). - Fig. 4. La Piedad de la Catedral de Pamplona por Domingo de Bidarte (Foto Uranga).

maneras que parecen extraídas del coro de Santa Maria de Fiore de Florencia. Un personaje muy difundido en la escuela que nos ocupa es el del santo de cabeza totalmente calva y rostro con larga barba que expresa todo un temperamento. Este tipo parece inspirarse claramente en el Levita que realizara Rústici para la puerta del Batipsterio florentino. El grupo de la Asunción, con la figura de la Virgen monumental rodeada de ángeles procede como se ha visto del esquema compositivo de Fontana. De esta iconografía se hacen en Navarra magníficas interpretaciones en los retablos de Tafalla, catedral de Pamplona, Villanueva de Aézcoa, Egüés o Subiza.

Otras composiciones se repiten en pintura copiando fielmente un modelo en el que se introducen ligeras variantes. La Oración del Huerto, Ultima Cena, Coronación de Espinas, Cruz a cuestas, Descendimiento que se prodigan con gran uniformidad compositiva, proceden indudablemente de dibujos pero no es fácil precisar cuales son las fuentes. Influencias italianas varias llegan aesta escuela a través de Juan de Juni[9] y se patetizan en el tema del Entierro de Cristo que aparece bien representado en los retablos de Tafalla y del Salvador de Sangüesa.

La pintura se halla regida por un reducido, aunque activo, grupo de pintores encabezados por Juan del Bosque y continuado por los miembros de la familia de los Oscáriz. Estos pintores son los propagadores de un manierismo no tan puro como el escultórico, aunque comparta con éste, como se ha visto, un buen sector de la iconografía. La influencia miguelangelesca que con tanta intensidad se da en la escultura aparece en la pintura un tanto atenuada y en compensación, la rafaelesca que faltaba en la escultura, se percibe en la pintura con cierta fuerza. Estos pintores navarros son rafaelescos a la manera de Jerónimo Cossida, pintor con el que presentan bastantes analogías en tipos y rostros. A este aporte italiano hay que añadir los ingredientes flamencos y germánicos que son bastante numerosos. Los grabados de Durero, de Giovanni Stradanus, sirven de modelo repetidas veces. Conocemos asimismo el interés que muestran estos pintores por la pintura flamenca, interés que queda documentado por la compra por parte de los mismos, de tablas flamencas.

La escultura y la pintura participan, cada una a su manera, del manierismo internacional y en ambas podemos analizar algunas direcciones de este estilo bien comprobadas en Italia y en Europa. Se da en Navarra el manierismo del alargamiento siendo sin duda éste el carácter más extendido, permanente y definitorio de la escultura y pintura de la escuela navarra. El canon de la figura humana se presenta alargadísimo y los personajes situados en primer plano, lo que es asimismo otro rasgo manierista, ocupan de arriba a abajo casi todo el espacio de la composición o del intercolumnio. Ejemplos bien significativos de alargamiento lo constituyen los relieves y figuras del retablo de Santacara cuya Visitación presenta unas proporciones descomunales. Otro tanto puede decirse del retablo de Salinas de Oro y del de Esparza de Salazar y de los apostolados del retablo de la Catedral de Pamplona, Arraiza o Estella que parecen casi aprisionados en los espacios demasiado estrechos de los intercolumnios produciéndose la típica angustia manierista del espacio. En pintura, casi toda la obra de Juan del Bosque, de los Oscáriz y de otros retablos anónimos puede inscribirse dentro del manierismo del alargamiento, siendo el Prendimiento del retablo de Aguinaga la mejor demostración de ello.

El alargamiento del canon convierte a todos estos personajes, santos, apóstoles o personas divinas, en colosos apartados del mundo de los hombres.

Aunque sin la extensión del anterior, la línea serpenteante manierista tiene cabida en esta escuela. Este tipo de composición que iniciara Miguel Angel y propagara Juan de Bolonia encuentra aquí eco en algunos otros y aparece claramente en el San Juan Bautista del retablo de Añorbe.

Existe incluso, un ejemplo de manierismo de la luz. En el retablo de Aldaz, que hemos atribuído al pintor Ramón de Oscáriz, aparece un Nacimiento iluminado por la luz de una vela que sostiene San José. Este tosco estudio de la luz muestra cómo llegaron hasta aquí las experiencias lumínicas que hiciera en Italia el genovés Luca Cambiaso en su Madona de Bujía y que tanto preocuparon al Tintoretto.

La arquitectura retablística se ve afectada por el Manierismo. Los retablos se estructuran con sobriedad, superponiendo órdenes, disponiendo entablamentos clásicos y utilizando frontones de volutas, curvos y triangulares alternando como lo hiciera Miguel Angel. Las culminaciones con pirámides y bolas, tan características del Manierismo, son aquí muy frecuentes. Sin embargo el Manierismo no traspasa del campo de la retablística a la arquitectura monumental. Salvo unas contadas portadas construídas a modo de retablo, la arquitectura de la segunda mitad del XVI de esta región se mantiene en un estilo gótico renacentista de sabor arcaizante, como ha visto Chueca. La gran actividad constructora de este período hace que el mayor número de iglesias navarras pertenezcan a este estilo. Sólo muy tardíamente, bien entrado el siglo XVII, llegará a Navarra el manierismo arquitectónico que dará lugar a unos pocos conventos de estilo escurialense, - Conventos de Recoletas de Pamplona y Tafalla, Carmelitas de Pamplona, Concepcionistas de Estella etc.-, pero nos hallamos ya en plenos tiempos del Barroco.

NOTAS

1. F. Würtemberg. "El Manierismo" (Barcelona) 12.
2. A. Hauser. "El Manierismo". Madrid (1965) 203.
3. M.C. García Gainza. "La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta". Pamplona (1969).
4. B. Gilman Proske. Reseña Bibliográfica. 'The Art Bulletin'. December 1971. V. 53, nº 4.
5. J.R. Castro. "Cuadernos de Arte Navarro. Escultura". Pamplona (1949) 148 y ss.: La documentación describe así esta iconografía "historia de Nuestra Señora de la Piedad con un Cristo echado en el regazo de medio relieve con una cruz en las espaldas".
6. Dibujo 2.478 de la obra de B. Berenson "The drawings of the Florentine Painters". Chicago, 1970.
7. J. López Rey. "Vicente Macip, Sebastiano del Piombo et l'esprit tridentin". 'Gazette des Beaux-Arts', Decembre (1971) 343-354.
8. Dibujo nº 451 del "Catálogue of Italian Drawings at Windsor Castle". Phaidon Press. London 1949.
9. J.J. Martín González. "Juan de Juni". Madrid (1954) 10.
10. M.C. García Gainza. "Los Oscáriz, una familia de pintores navarros del siglo XVI". 'Rev. Principe de Viana', nº 114 y 115 (1969) 1-52.

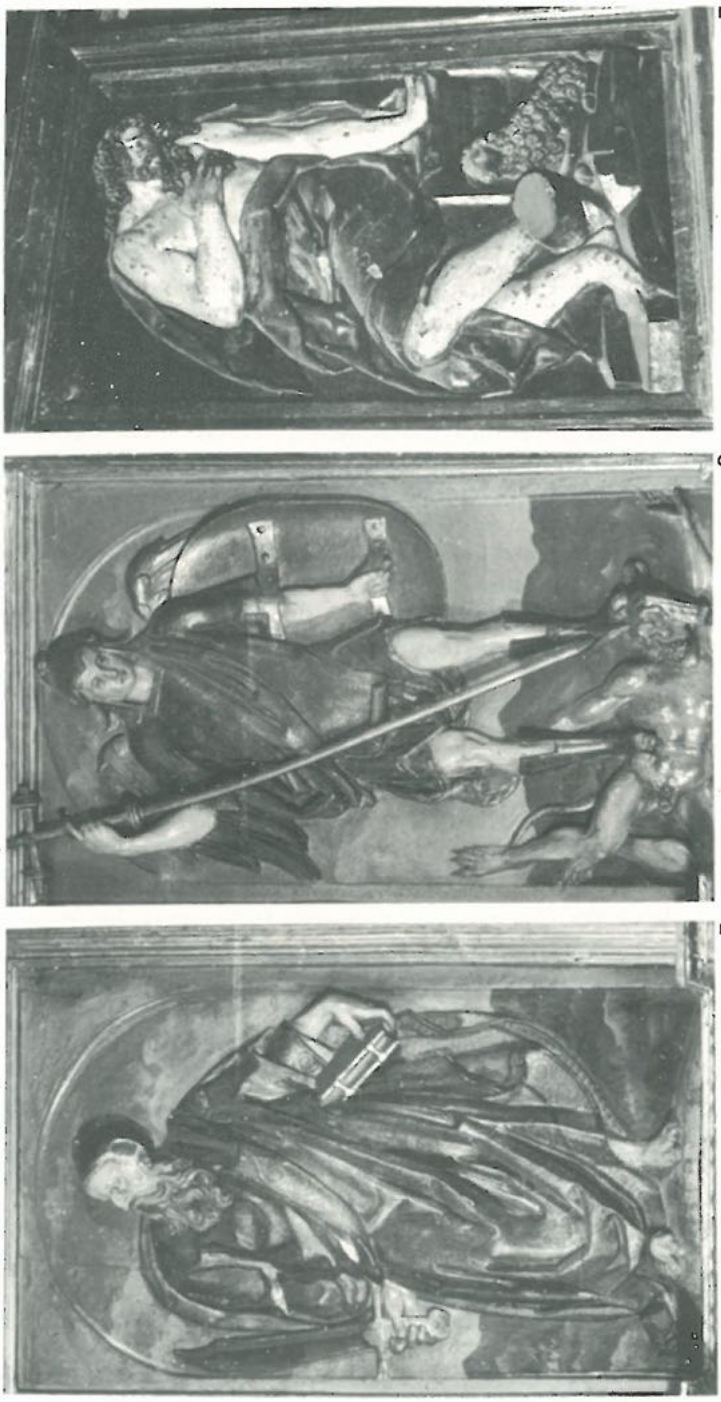


Fig.5. San Pablo de Elvetea por Juan de Gasteluzar (Foto Uranga).- Fig.6. San Miguel de Elvetea por Juan de Gasteluzar (Foto Uranga).- Fig.7. San Juan Bautista de Añorbe (Foto Uranga).

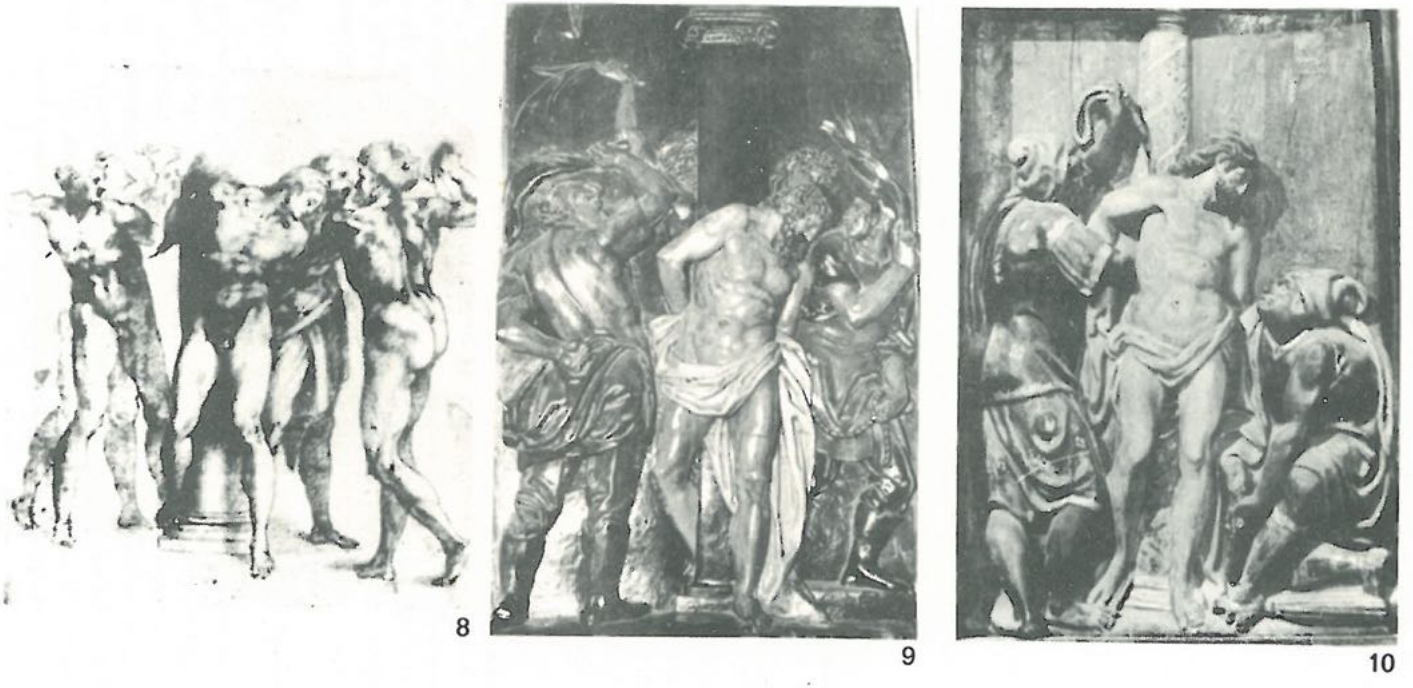


Fig.8. La Flagelación por Miguel Angel. Windsor Castle.- Fig.9. La Flagelación de San Miguel de Vitoria por Juan de Anchieta.- Fig.10. La Flagelación de Egües por Juan de Gasteluzar (Foto Uranga).

LA RESONANCIA ACTIVA Y EXPORTADORA DE LA PINTURA DE "CASSONI" EN LA VALENCIA DEL CUATROCIENTOS

FELIPE Mª GARIN Y ORTIZ DE TARANCO. UNIVERSIDAD DE VALENCIA. ESPAÑA

La necesaria brevedad dicta una exposición casi telegráfica del tema, sin duda sugestivo.

Sabida es, desde Schubring ("Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italianischen Frührenaissance", Leipzig, 1915) la entidad histórica y artística de la pintura de cofres y utensilios domésticos, de madera, especialmente cajas, cofres o arcas nupciales, los "cassoni", para contener los ajuares de novia; así como los "deschi di parto" o cajas (cofres menores) destinados a encerrar cuanto ha de convenir al recién nacido, y hoy se conoce, por tropo bien explicable, como "canastilla", aunque no se contenga siempre en este tipo de continente, obra de cestería.

También se conoce -Woermann lo ha recordado con insistencia- cómo muchos de los más importantes pintores toscanos en el siglo XV, como Pesellino, Uccello, Botticelli y Piero di Cosimo, pintaron alguna vez "cassoni" y "deschi di parto", y que la pintura profana, abrevada en las fuentes de la mitología helenística y de la poesía medieval, halló coyuntura, precisamente en este arte doméstico, para desarrollarse libremente, en un momento, todavía, de relativamente escaso desarrollo de aquélla, es decir del arte no directa o indirectamente cristiano, al menos en la pintura sobre tablas.

Es bien conocido el tablero frontal pintado, de un "cassone", existente en el Museo del Prado, desde 1944, procedente del donativo Cambó, atribuído a Giovanni del Ponte, de esta época, representando las siete artes liberales; más otras tablas semejantes, en los Museos Jacquemart-André de París, y Czartoryski, de Cracovia. A más de las tablas botticellianas, también del donativo Cambó, con la historia boccacciana de Nastagio degli Honesti, procedentes, material o artísticamente, de uno de esos "cassoni" que los historiadores citados asignan al maestro Sandro, o al menos sugeridas por estas pinturas de apaisados cofres nupciales, máxime por su temática y por haber sido hechas con motivo del enlace entre las familias Puce y Bini.

Asimismo un "cassone" entero, guarda y exhibe el Museo Arqueológico Nacional, sobre cuya pieza volveremos.

Lo que no se conoce tanto, ni nada -según creemos- es que esta industria, arte más bien, por gracia de utilizar un componente pictórico "puro", tuviese un desarrollo significativo en la Valencia del siglo XV, la época de Fernando de Antequera, el Papa Luna, San Vicente Ferrer y el "Padre Jofre"; también la de los pintores Pedro Nicolau, Miguel Alcañiz, Marçal de Sax, Lorenzo Zaragoza, Gonzalo Peris, etcétera.

Alguien trajo a esa Valencia -la afirmación excede de los límites de la hipótesis- algún o algunos "cassoni" italianos.

Una vez en Valencia el modelo importado, conocida la vocación creativa y artesanal valenciana, concretamente esa mueblista y carpinteril aludida y el apogeo local de la pintura sobre tabla a la sazón, no es aventurado afirmar que, sobre el "prototipo" toscano, la industria y el arte locales lanzaron a los caminos de Castilla y del mar, más y más cajas de novia y "de parto", de las que no desistimos de encontrar algún resto, por difícil que parezca dado su destino privado y familiar, menos accesible al hallazgo, por íntimo y hogareño, que el de un retablo de un templo u otra pieza pintada en un palacio público, donde naturalmente, nada tenían que hacer tales utensilios de madera y pintados, con destino nupcial o maternal. Importa al respecto, recordar la información de un arcón o "cassone", nupcial, florentino, del siglo XV, del Museo Arqueológico Nacional, aparecida en la revista "Bellas Artes 72" nº 16, de Julio-Agosto 1972, bajo el título "Arte mobiliar en el Museo Arqueológico", por Mª Luisa Herrera aunque convenga precisar que, no sólo, entonces "los artistas italianos componían -es decir, pintaban- sus cassoni o arcas nupciales con una diversidad de métodos, etc". y que sólo entre tanto, en España, "los carpinteros y entalladores fabricaban sus arcas... a base de tableros con riquísimas tracerías góticas o mudéjares...", sino que, como prueban la presencia y la exportación de "caixes pintades" -de que seguirá detallada referencia-, en el siglo XV valenciano el ornato de tales cajas o arcones era también como en Italia, pintado.

Un encuentro afortunado y la colaboración del ejemplar universitario, que es el profesor Hermenegildo Rausell Boizas, nos ha permitido (al estudiar y conocer diversos trabajos suyos, especialmente el de la prueba doctoral, de indudable interés por su solidez, rastreando -hasta el momento, parcialmente-, las pistas que ofrece, a base de documentos del Archivo General del Reino de Valencia) entrar en relación con noticias importantes acerca de la exportación desde Valencia de muy probables, seguros casi, "cassoni" y "deschi", bien fuese por su puerto, o por pasos interiores; noticias obtenidas de los registros de la aduana, marítima o terrestre, correspondiente. Todo referido al año 1405 y al reinado del primer Trastámara en Aragón, Fernando de Antequera. Se trataba ciertamente, en estos registros, de las "coses vedades", es decir de objetos de exportación intervenida o prohibida, quiere decirse salvo que cierto canon las liberase. Entre los más de tres mil productos "vedados" que se registran en la investigación -no exhaustiva, por defectos documentales- objeto de más de veinte mil anotaciones verificadas, no faltan, más bien abundan relativamente, tanto en la exportación por mar, con rumbos muy diversos, como por tierra, hacia el propio Reino de Castilla, "coses vedades" que son "cassoni" ciertamente, u objetos domésticos semejantes o con estos fines relacionables, por más que por una denominación variante e imprecisa (achacable a los poco escrupulosos, o menos versados, aduaneros, explicable al tener que registrar objetos, aunque de factura local, de lejana inspiración, extranjera, italiana) parezca se trata de cosas diferentes, que sólo, las más veces, lo serán muy poco

y tan sólo en el léxico ocasional de los "vistas", imprecisión explicable además, porque todas las cajas, pintadas o no, pagaban el mismo impuesto.

Con frecuencia inusitada en otras clases de objetos, hay, entre los años 1405 a 1415, 1150 apuntaciones de cofres, 1076 de "cofrenets", 398 de "cajas" ("caxa") sin más precisión; 32 de "caxes pintades"; 45, de "caxeta", cajitas (el diminutivo puede ser sólo apreciación aduanera, o tratarse de los "deschi di parto") 14 de "caxetes pintades"; 21, de "caxons" (cajones) que otras veces se les llama "cajas de madera", redundancia inútil que hace ver son, los anteriores, del mismo material; o "cajas viejas", "cajas cerradas", "cajas pequeñas", etc. Hay que advertir que sólo se poseen datos completos de los años 1412 y 1413. De 1405 faltan los registros de mes y medio, por tierra, y de ocho meses, por mar; de 1414, faltan todos los de los doce meses por tierra y de dos meses por mar; y de 1415, faltan, asimismo, unos tres meses por mar. Cabe suponer que estas faltas, de no existir, aumentarían las "caxes", "caxetes", "caxes pintades" y "caxones" exportados.

Y conste que las cifras antecedentes no se refieren a objetos, sino a frecuencia cualificativa de exportaciones, pudiendo referirse ciertamente, a más de un objeto, quizás a muchos, cada anotación.

Ya, concretamente, en registros referentes al número de objetos, en "caxas", o "cassoni", cofres, etc., tenemos, de 1405 a 1415, 545 "caxas" exportadas, por tierra, más 129 por mar, o sea un total de 674, sin mención de su pintura, cosa explicable por la ignorancia de los aduaneros, o el poco aprecio de ellos y de muchos, entonces, a lo pintado. Sabida es la asimilación, precisa y concretamente en Valencia, de los pintores a los carpinteros, en su agrupación gremial, por pintar aquéllos en tabla; y el discutido concepto jurídico de la "accesión" en el caso de tablas pintadas.

En el mismo período de tiempo, y por tierra también -a Castilla, preferentemente- salen 1085 cofres, 4028 "cofrenets" y, especificando que son "caxes pintades", 46; cajas "viejas", 2; "cerradas" 2 (sin duda con su equipo ya, o cerradas por mejor convenir a su transporte); cajitas, 49; cajas pequeñas, 1; cajitas pintadas (el diminutivo puede ser mera apreciación aduanera) 21; 15 cajones, que no pueden ser sino "cassoni", incluso por semejanza terminológica, al mantenerse aquí -cosa probable- la denominación de origen "cassoni", italiana, característica, que daría origen al "caxons" del aduanero valenciano. Otras veces -puro "pleonasmo"- constan como "caxons de fust", de madera. Y todo, lejano precedente de la luego y hasta hoy boyante -más que nunca- artesanía carpinteril y mobiliaria valenciana, asimismo, y por muchos caminos, exportadora de sus productos.

Por mar, siempre en las mismas fechas, 1405, y hasta 1415 inclusive pero faltando del primero de estos años datos de 8 meses, por mar, y todo lo de 1406 y 1411 ambos inclusive, teniendo de 1412 a 1413 los datos de todos los meses y faltando de 1414 los de 2 meses por mar y de 1415 los de tres meses, igualmente por mar, se registran -saldrían muchos más- 1663 cofres, 3657 cofrenets, 129 "caxes", 29 "caxes pintades", 22 "caxetes", 24 cajones, siendo, de estas 24 anotaciones, 4 de trozos que serían pintados o labrados pues exportar meros pedazos de cajones es muy insólito. Debe prevenirse sobre el alcance aduanero de diminutivos y aumentativos. Y asimismo ha de señalarse que la exportación marítima prevalece en los meses estivales, más propicios a la navegación.

Que se trata de "cassoni" o cofres de boda, o natalicio, parece indudable, al menos en las partidas, no despreciables, de las cajas pintadas, las "truhenbilder" de Schubring.

Esta, que es algo más que hipótesis, viene corroborada por la extrañeza del Doctor Rausell Boizas ante estas anotaciones aduaneras, tan poco explícitas -de cajones y cajones- de difícilmente explicable necesidad traficante, pues ¿para que ese trasiego de cajas y cajones si no son, algo más artístico, decorado, estimable y difícilmente adquirible de otro modo?

Por último, permítasenos observar lo anómalo de que esta composición apaisada y estrecha de pinturas sobre tablas, en los laterales de los "cassoni", tan en pugna con los conceptos muy objetivos a la sazón triunfantes, del "numerus aureus" y la proporción dorada, etc. -Pacciolo, y otros tratadistas de la belleza "medida"; Leonardo mismo- prevalezca, en tan adverso ambiente estético -y aún en el mismo Botticelli- de no ser por su destino funcional, utilitario, doméstico, que sólo admitiría esas cajas, cofres, para guardar extendida la ropa.

Además ¿a qué exportar cajones -los más vacíos; cuando están llenos, así consta y son pocos- si no están decorados?.

Sólo en virtud de su pintura, de su valor artístico, se justifica su comercio y envío a tierras como Castilla, Portugal, Francia, que no conocían los "cassoni".

Si de esto se deduce un punto de partida para una investigación ulterior, más afortunada todavía y queda como algo más que como verosímil la industria artística de los "cassoni" en la Valencia del XV, no será poco lo logrado.

EL RETABLO DE VILEÑA

Mª ELENA GOMEZ-MORENO. DIRECTORA DEL MUSEO ROMANTICO. MADRID. ESPAÑA

El monasterio de Santa María de Vileña se halla situado en la provincia de Burgos, a unos 14 kms. al norte de Briviesca, junto al río Oca. Fue fundado en el siglo XIII por Dª Urraca López de Haro, tercera mujer de Fernando II de León, para monjas cistercienses, y ha subsistido hasta que, hace pocos años, lo destruyó en parte un incendio, por lo que la Comunidad se trasladó a Villarcayo, donde construye nuevo monasterio. El viejo ha quedado abandonado, tras de trasladar al nuevo las obras de arte que poseía, entre ellas el sepulcro gótico de la fundadora y otros, curiosísimos, de madera policromada, con estatuas yacentes, también del siglo XIII. El retablo de la iglesia, que nada sufrió en el incendio, fue depositado en el Museo diocesano de Burgos y recientemente lo ha adquirido la Dirección General de Bellas Artes.

Hasta comienzos de este verano no he tenido ocasión de conocer este retablo, aún desmontado, lo que ha permitido estudiar y fotografiar con todo detenimiento cada una de sus partes. Ignoro si el Monasterio posee documentos que a él se refieran; pero, debido a su importancia, tanto por su valor intrínseco como por el lugar que ocupa en la escultura del tercer cuarto del siglo XVI, estimo de interés darlo a conocer, a reserva de realizar más adelante un estudio detenido.

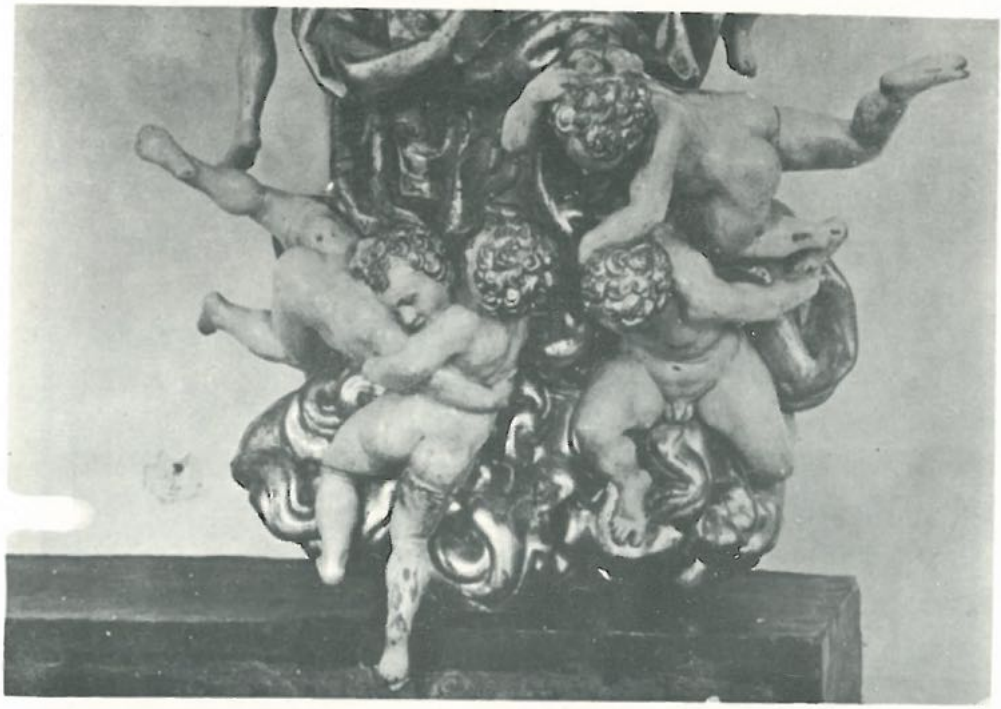
El retablo, moderado de proporciones y sencillo de traza, consta de un banco, con relieves y sagrario; un cuerpo principal, dividido en tres calles flanqueadas por columnas y ocupadas por esculturas de la Asunción de María y los santos Benito y Bernardo; un segundo cuerpo sin columnas, con relieve de la Piedad y dos estatuas en nichos; Calvario por remate y escudos sostenidos por niños desnudos sobre las calles laterales. Altura, sin el Calvario, 7'66 m., y anchura en el banco, 4'25. Se halla muy bien conservado, con la policromía intacta.

Sobre esta sencilla estructura luce una riqueza escultórica pocas veces igualada. Las ménsulas sobre las que arrancan las columnas del cuerpo principal llevan niños desnudos, como atlantes. Las cuatro columnas corintias, dos grandes exteriores y dos pequeñas interiores, se recubren de tallos ondulantes con flores y figurillas desnudas, y sus traspilares, pese a quedar casi ocultos, efigian figuras de apóstoles en hornacinas,

Fig.1. Retablo de Vileña, vista de conjunto.

Fig. 2. Retablo de Vileña, Virgen.

3



4

Fig.3. Retablo de Vileña, relievé de Santa Catalina.- Fig.4. Retablo de Vileña, detalle de los Angeles de la Virgen.

5

6

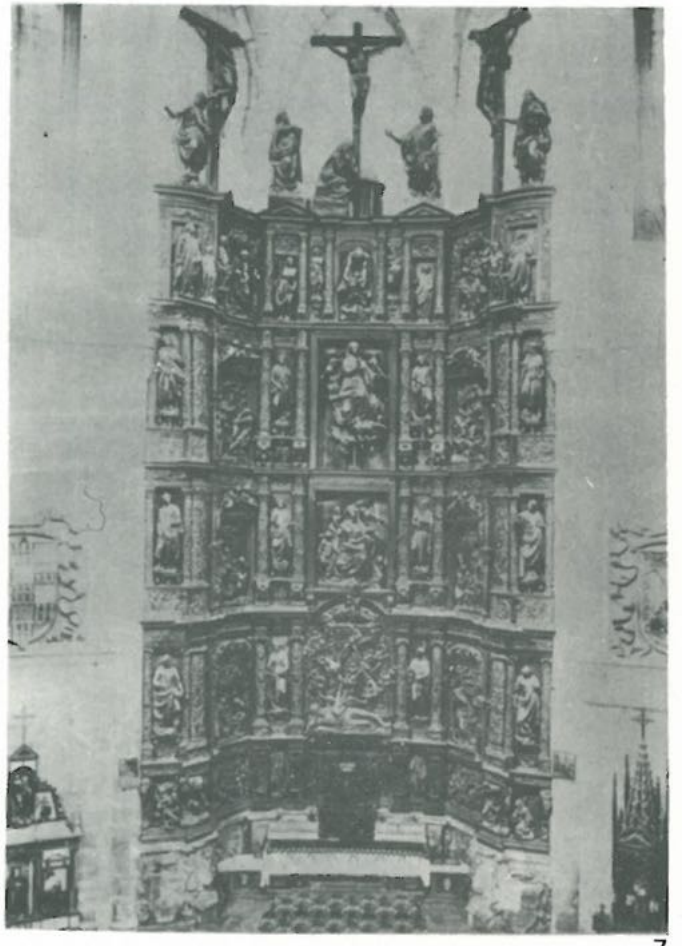
Fig.5. Retablo de Vileña, Piedad.- Fig.6. Retablo de Vileña. Santo.

con parejas de niños por peanas, los correspondientes a las columnas exteriores, y tallos ondulantes con flores y niños, los de la calle central. Sobre los nichos laterales del cuerpo principal, relieves con escenas, y en las enjutas del arco central, angelillos desnudos. El friso que corona el cuerpo principal ostenta también roleos de tallos floridos y niños desnudos, y las ménsulas sobre las columnas menores, racimos de frutas. El cuerpo alto, en cambio, es muy sencillo, adintelado y sin columnas; en su lugar aparecen mutilos estriados, con figuras de relieve en hornacinas bajo los dos de los extremos. A ambos lados, sobre las columnas exteriores, dos niños llorosos completan el tema de la Piedad del relieve central. El Calvario, con Cristo, María y Juan, remata el cuerpo central, y sobre los laterales se ven escudos partidos de Castilla y León, entre parejas de niños y coronados por jarrones de frutas; otros dos jarrones semejantes ocupan los extremos, de los que falta uno de antiguo.

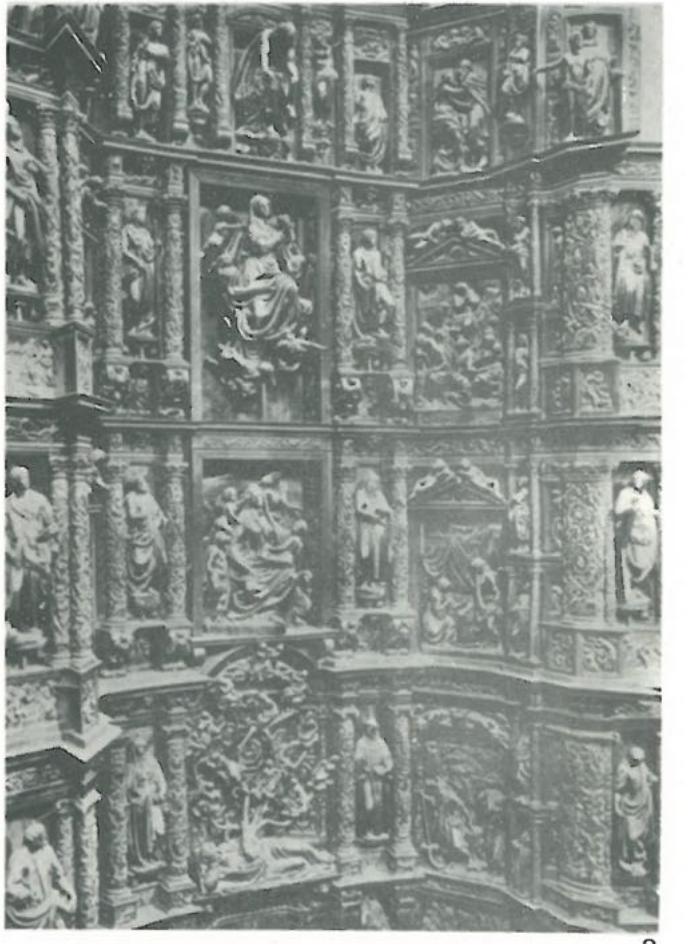
La rica talla resulta grandemente valorada por la policromía. Las ropas van pintadas sobre oro, formando rameados en negro, blanco, azul, rojo o verde; las carnes, "a pulimento", según tradición castellana dimanada de Juni, y los cabellos, dorados en la Virgen, los niños y las figuras femeninas, y oscuros en casi todas las masculinas. La arquitectura está enteramente dorada y los tres nichos del cuerpo principal se cubren de decoración de follajes, que en el central, correspondiente a la Asunción, van matizados delicadamente en azul, carmín y verde, enlazando arpías, niños y pájaros, todo primoroso. Los tímpanos curvos sobre los nichos laterales se adornan también con temas vegetales que dejan en el centro escudetes con V en el izquierdo y F en el derecho, cuyo significado ignoro. Las hornacinas del cuerpo alto van encuadradas en orlas de oro y azul, y las laterales forman medios puntos con veneras, bordeadas de follajes y querubines en las claves, y los fondos se guarnecen de decoración, en relieve con figuras uno y pintado el otro con temas de follajes matizados.

En cuanto a iconografía el grupo central de la Asunción es el predilecto en los retablos de este tiempo con advocación mariana, según el prototipo de Gaspar Becerra en el retablo de Astorga; los santos Benito y Bernardo son los titulares de la Orden del Císter y el Calvario remata normalmente los retablos. No así la Piedad del ático, que se presenta rara vez entonces, para hacerse normal más tarde. Las dos estatuas femeninas que la flanquean, de difícil caracterización por no llevar atributos, pueden ser alegorías de Virtudes, y otro tanto las dos en relieve en los extremos del cuerpo alto, una de ellas, la de la derecha, de espaldas, en forma tan bella como original. Los relieves bajos representan, a la izquierda, san Juan Bautista con el Cordero y dos discípulos al fondo, y a la derecha, san Joaquín y santa Ana con María adolescente. Sobre los nichos laterales del cuerpo principal van otros dos relieves, figurando a Judith con la cabeza de Holofernes y a santa Catalina con la rueda y el Rey caído. Los seis apóstoles de los traspilares grandes resultan difícilmente identificables. El resto de la escultura es puramente ornamental.

El sagrario, incompleto en su remate por faltar el pequeño templete y el crucifijo que lo remataba, forma tres calles en chaflán, con columnillas dóricas estriadas, relieve de Cristo entre dos sayones en la portezuela y figuras de una Virtud (?) y san Juan Bautista en las calles laterales. Escudo partido de Castilla y León en el centro, niños desnudos sobre los arcos laterales y querubines en zócalo y friso, todo homogéneo del retablo.



7



8

Fig. 7. Briviesca. Retablo de Santa Clara (Diego Guillen y Pedro López de Gámiz).- Fig.8. Pormenor del retablo de Santa Clara de Briviesta.

9

10

Fig.9. Parte alta del retablo de Santa Clara de Briviesca.- Fig.10. Briviesca. Colegiata. Retablo de Santa Catalina.

El único dato documental es la fecha de terminación en la inscripción pintada en el banco, que reza así:

(ESTE RE) TABLO SE ACAVO AÑO DE1581 SIENDO ABADESA LA MUI ILLUSTRE SEÑORA DOÑA MARIA - CARRILLO DE AL - VORNOÇ I LANDA - ACAVOSE A DIEÇ DIAS ANDADOS Ð NOVIENBRE AÑO DICHO.

La fecha se refiere a la conclusión de la pintura, que pudo ser bastante posterior a la realización de la talla.

No he hallado mención alguna, antigua ni moderna, de este retablo, que está por tanto inédito, aunque fotografiado en su conjunto hace bastantes años. Su filiación artística resulta clara, por ofrecer semejanzas notables con el vecino retablo de Santa Clara de Briviesca, obra maestra de la escultura castellana de la segunda mitad del siglo XVI. El retablo de Briviesca está estudiado, y de su documentación se desprende que lo comenzó en 1551 un Diego Guillén desconocido, a cuya muerte lo continuó Pedro López de Gámiz, que trabajó en él, hasta concluirlo, desde 1560 a 1569, correspondiéndole la mayor parte de la obra. No se conoce ninguna otra obra suya documentada, pero ya Viñaza atribuye a los mismos autores del retablo de Santa Clara otro en la misma Briviesca, el de Santa Catalina en la Colegiata, atribución perfectamente segura.

Pese a la claridad de esta noticia documental el retablo de Santa Clara sigue siendo problemático. La intervención en él de Juan de Ancheta, evidente por comparación estilística con sus obras seguras, tiene en su apoyo la noticia de haber realizado varios viajes a Briviesca en los años en que se hacía el retablo, el último precisamente en 1659. Además, cuando el pleito por la tasación del retablo de Santa Clara se llamó a los más notables escultores, que acudieron desde Valladolid, Madrid y Burgos, y entre ellos no figura Ancheta, pese a que Juan de Juni, en su testamento, lo considera el único escultor capaz de continuar su obra en el retablo de Santa María de Ríoseco. Resulta, por tanto, no ya posible, sino muy probable la intervención de Ancheta en el retablo de Santa Clara, si no fue su único escultor y López de Gámiz el que daba la cara, por ser Ancheta entonces insolvente.

No hace al caso estudiar ahora los retablos de Briviesca, suficientemente conocidos; sólo destacar la estrecha relación que guarda con ellos el retablo de Vileña, en lo que a traza y escultura se refiere, pues aquéllos se hallan sin pintar, en el nogal desnudo, aunque consta que en 1593 se había decidido "que se pinte y dore" el retablo de Santa Clara, lo que no llegó a realizarse.

El retablo de Vileña es muy semejante en traza y proporciones al de Santa Catalina. La distribución del banco, con dos relieves entre ménsulas que llevan niños desnudos, coincide exactamente en ambos, así como la distribución del cuerpo principal, con dos grandes columnas exteriores y otras dos pequeñas dividiendo las calles, prolongadas hasta el friso por grandes ménsulas. Muestran también ambos el esviaje de las columnas exteriores, el hallarse los fustes de las cuatro cubiertos de relieves con tallos ondulantes y niños desnudos, los traspilares con figuras en relieve, el friso asímismo con tallos y niños. El cuerpo alto difiere, en cambio, pues el de Santa Catalina resulta anómalo y como de otra mano.

La semejanza de traza con el retablo de Santa Clara es menor, pues éste es muy uniforme, adintelados sus cuatro cuerpos, distribuídos en siete calles que llevan, alternativamente, relieves y estatuas. Aparecen, sin embargo, los mismos temas decorativos de tallos, flores y niños, los mismos mancebos atlantes, idénticas ménsulas con racimos, la relación es muy estrecha en las esculturas, pues el grupo de la Asunción se repite en ambos casi exactamente y otro tanto sucede con las tres figuras del Calvario, aunque en Briviesca se añaden la Magdalena, los dos ladrones y dos figuras más. El perdido templete que remataba el sagrario de Vileña seguía la misma traza del que sirve de base al Crucifijo de Briviesca.

Todos estos retablos derivan, en cierto modo, del de Gaspar Becerra en la catedral de Astorga, concluído en 1562, cuando se labraba el de Santa Clara. En él aparecen algunos elementos, como los frontones en arco y los mutilos estriados, que no se hallan en Briviesca y sí en Vileña; estos últimos aparecen también en el retablo de Santa María de Tafalla, obra tardía de Juan de Ancheta. Igualmente el grupo de la Asunción de la Virgen ofrece composición semejante, aunque más frío y convencional en Becerra, y Ancheta lo repite, casi igual al de Briviesca, en los retablos de la catedral de Burgos y de Sta María de Tafalla.

En cuanto al estilo la escultura de Vileña resulta más sobria de plegados, más esbelta de proporciones y más sencilla de composición que la de Briviesca, aunque muy superior en sensibilidad estética a Becerra y a Esteban Jordán, el escultor que llevó a cabo, en estilo adocenado y frío, el retablo de Ríoseco comenzado por Juni. Los relieves ofrecen, como en Briviesca, un sentido casi pictórico de la perspectiva, y las estatuas de los dos santos monjes, tan sobrias y elegantes, anuncian ya la evolución realista de finales del siglo.

A pesar de cuanto va dicho sobre la estrecha relación entre el retablo de Vileña y los de Briviesca, las diferencias de estilo en su talla no me parecen revelar la mano de Ancheta, que tan seguramente se muestra en Briviesca. Al ser indudable la relación entre ambos cabe suponer si será obra de Pedro López de Gámiz, al que podemos suponer maestro de Ancheta y del que, aparte del retablo de Santa Clara, no conocemos otras noticias sino su intervención en tasaciones. La soltura y originalidad del retablo de Vileña no permite atribuirlo a mano de taller o a imitador, y en cuanto a la fecha, la creo paralela de los de Briviesca, o acaso algo posterior.

Mención aparte merece la pintura. Aquí carecemos de término de comparación. Lo primoroso de su técnica y lo elegante de su estilo acreditan de maestro excepcional a su autor, que no debía de ser burgalés, puesto que cuando se decidió pintar el retablo de aquella catedral en 1593 se recurrió a artistas forasteros. La técnica está dentro de la tradición de Juan de Juni, aunque desarrollando originales temas decorativos, que no son ya grutescos a la italiana estofados al estilo antiguo, sino con un concepto ornamental más amplio y en relación estrecha con el estilo de la escultura. En la decoración de las ropas se pinta de color el fondo, reservando la decoración en oro; otro tanto se ve en ornamentación de elementos arquitectónicos. En cambio, en el fondo de la Asunción y en las hornacinas del cuerpo alto aparecen follajes matizados en distintos tonos de rosa, verde y azul, destacando sobre el oro, con primor exquisito. Toda la policromía se conserva perfectamente, lo que avalora el efecto total del retablo. Las letras pintadas en los tímpanos de los frontones, una V y una F, según va dicho, ¿serán las iniciales del desconocido pintor? Esperemos que una investigación documental arroje luz sobre ello.

ESPERIENZE URBANISTICHE IN UNA PROVINCIA MEDITERRANEA DELL'IMPERO SPAGNOLO: LA SICILIA DELLA SECONDA META' DEL XVI SECOLO

MARIE GIUFFRE. UNIVERSITA DI PALERMO. ITALIA

La relazione intende, sulla base di fonti coeve, per la quasi totalità ancora inedite e manoscritte, ricostruire le più importanti vicende urbanistiche della Sicilia nella seconda metà del '500 con particolare riferimento al periodo 1571-77 (presidenza del Regno di Carlo d'Aragona) e alla città di Palermo.

Nel sostanziare il discorso su documenti provenienti da biblioteche e archivi siciliani e spagnoli (Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo General de Simancas, Biblioteca Comunale di Palermo, Archivio di Stato di Palermo, Archivio Comunale di Palermo, collezioni private di Palermo), vengono poste le premesse indispensabili per un inquadramento del "problema" siciliano nell'ambito del vasto impero spagnolo tra il Mediterraneo e l'Atlantico. In quanto "isola", e isola mediterranea, la Sicilia -così come ha osservato Fernand Braudel- svolge la propria "piccola" storia in una perenne contraddizione tra la obiettiva condizione geografica -che è condizione esistenziale- e il ruolo che tale condizione geografica la obbliga a rappresentare nel gioco della "grande"storia.

Tale dicotomia, isolamento - comunicazione, riscontrabile in tutte le manifestazioni della vita siciliana, si ripercuote anche all'interno dello stesso territorio siciliano, creando una "isola" - l'entroterra - nella "isola" - il perimetro costiero. La colonizzazione baronale, dal XVI al XVIII secolo, rappresenta, in questo quadro, lo esempio più significativo, e, nello stesso tempo, la più grande occasione perduta (prima delle cosidette "riforme agrarie" del nostro secolo).

Dopo una premessa di ordine generale, i due punti in cui si articola la relazione intendono mettere a fuoco - separamento - questi due mondi (le due "isole" di Sicilia) e indagare la natura dei legami tra essi esistenti.

Schema della relazione

0.0. PREMESSA

1.0. LO "SPESSORE DEL PERIMETRO FORTIFICATO"

1.1. Le torri e i "fani" nello "stato presente" del Leanti (1754, pubbl. 1761). Gli impianti precedenti sino alla "istruzione" del Camilliani (1583-84). Consistenza del "Circuito" in una relazione anonima della prima metà del '600.

1.2. Descrizione delle fortezze del Regno nelle fonti coeve. L'opera degli Ingegneri del Regno. Il circuito epistolare con la sede centrale.

1.3. "Restauro" della Città Capitale: registrazione degli interventi urbani nelle descrizioni coeve. La struttura dell'organismo urbano: cintura periferica e nocciolo interno. I poli del sistema e le aggettivazioni. Realtà e rappresentazione cartografica. L'eco dell'esperienza architettonica palermitana.

2.0. LA "FORZA" DELL'ENTROTERRA.

2.1. La struttura del paesaggio agrario siciliano nel XVI secolo. Le prime iniziative baronali e le fondazioni regie.

2.2. Le "licentiae populandi" della seconda metà del '500. La densità crescente del fenomeno pianificatorio e il ripopolamento delle campagne (censimenti e riveli). La potenziale dinamicità del sistema progettuale: rapporti con l'esperienza coloniale dell'America latina.

2.3. Il rapporto costa - entroterra nelle fonti coeve.

DE LA STATUETTE EQUESTRE DE LEONARD DU MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BUDAPEST

MARIA GULACSI-AGGHAZY. MUSEE DES BEAUX ARTS. BUDAPEST. HONGRIE

Ma conférence se divise en trois parties. Dans l'introduction j'ai l'intention de résumer les résultats de mes recherches en rapport avec la statuette équestre de Léonard, conservée au Musée des Beaux Arts de Budapest.

Ce qui nous frappe en premier lieu, c'est une ressemblance evidente entre le visage de notre statuette et les portraits de jeunesse de François I^{er}. De plus divers témoignages écrits attestent que François I^{er}, dernier protecteur de Leonard, a representé à differentes reprises l'un ou l'autre des personnages des fameux "Neuf Preux" à l'occasion des cavalcades solennelles de sa cour[1]. P.e.le texte de G.P. Lomazzo (1584) indique d'autre part que Léonard avait l'intention d'offrir quelques statuettes équestres au roi de France[2]. Nous pouvons donc dire que la statuette de Budapest est dûe à Léonard et represente François I^{er} dans le rôle du roi "Artus", l'un des "Neuf Preux", comme héros d'un tournois chevaleresque.

Dans la deuxième partie je veux démontrer, que François I^{er} jouant le rôle du roi "Artus" a porté un casque à couronne, "sur lequel était sculptée la figure d'un dragon". Ce signe lui convient, comme au fils de "Uter-Pendragon", c'est à dire à "la tête du dragon", ou au "chef des dragons"[3]. Je ne veux pas énumerer à nouveau les oeuvres d'art d'Espagne dont la source d'inspiration est la littérature Arturienne, la liste ayant été établie par Mr. et Mrs. Loomis[4]. Je me permettrais seulement de mentioner quelques exemples faisant apparaître la "tête de dragon" comme une caractéristique particulière de la dynastie d'Aragon et ce depuis "La charette" de Chrestien de Troyes (vers 1180)[5].

1. Le casque à la tête de dragon de Martin I roi d'Aragon de la branche de Barcelona, vers 1400. Madrid. Armeria[6].

2. Le plan de médaille pour Alphonse I d'Aragon à Naples, de Pisanello, de l'année 1448. Paris, Louvre, Cab. des dessins. No. 2306[7].

1

2

Fig.1. Léonard de Vinci: François I[er] dans le rôle du roi "Artus", héros d'un tournois chevaleresque.- Budapest, Musée des Beaux Arts. Inv. No. 5362. Le côté gauche.- Fig.2. Le côté droite.

3

4

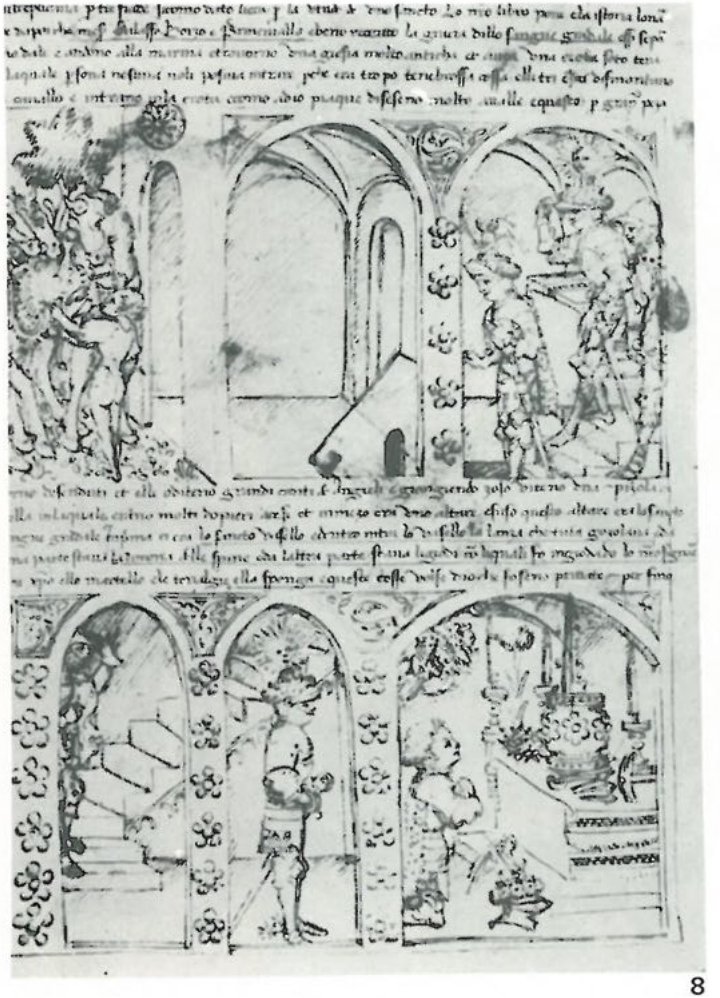
Fig.3. Peintre inconnu, XVI^{eme} siècle. Portrait de François I^{er}. Détail. Chantilly. Musée Condé.- Fig.4. Léonard de Vinci: François I^{er} dans le rôle du roi "Artus". Détail.

5

6

Fig.5. Le frontispice du Codez No. 4. Wien. Nat. Bibl. avec la figure de Ferdinand I^{er} d'Aragon à Naples.- Fig.6. M.v. Heemskerck-C. Bos-H. Cock: François I^{er} tombe prisonnier dans la bataille de Pavie de 1525.

7



8

Fig.7. Artiste de Fontainebleau, année 1540: Projet d'armure de tête de cheval, fait pour François I^{er}.- Fig.8. Galasso (Galaad), Borso (Boort) au lieu et place de Messire Gavin et Percivallo (Perceval) dans le château de Saint-Graal (Gradale). Codez Palatinus. No. 556. Firenze. Bibl. Naz.

Fig.9. Léonard de Vinci: Messire Gavin ou Carduino vainquant les animaux protecteurs, qui se battent. Paris, Louvre. No. 2247.

3. La miniature du frontispice d'un manuscrit, qui contient les "Discours" de Cicéron, ayant appartenu à Ferdinand I d'Aragon à Naples. Vers 1480-90. Wien. Nat. Bibl. Cod. 4.[8]

Par contre: 1. un exemplaire des manuscrits du "Trésor des Histoires", enluminé par un maître de l'atélier du maréchal Boucicaut, peut déjà être rangé parmi les variantes du "chef des dragons". Ici une des miniatures montre la lutte d'Artus et de Lucius[9]. Au dessus d'eux, sur le ciel apparaissent des rayons divergents d'un même centre. Ce qui est selon Wace (vers 1155) de la

"Figure de dragun rai venient
⋮
Cheschuns des set rais luiset cler
E sur la terre et sur la mer..."

2. La figure d'Artus[10] parmi ses ancêtres auprès du monument funéraire de Maximilien I. d'Innsbruck, éxécutée du vivant de l'empereur, presque à la même époque, que

3. notre statuette. Chacun des deux présente le même caractère: toute la cuirasse de la figure d'Innsbruck est pleine de dragons entiers[11] en relief, comme le petit chevalier de Budapest, qui -je le répète- porte un casque, "sur lequel était sculptée la figure -totale- d'un dragon", en ronde-bosse.

Par contre, quand François I^er est paru en personne, il portait de la même manière, l'emblême maternel de sa famille: la salamandre flamboyante. Un peu plus tard, toujours sur le même thème, à la première page d'une série de gravures, le roi de France est representé à la tête de son armée au cours de la bataille de Pavie dont l'issue fut tragique[12]. Ces gravures ont été commandées par l'Editeur Hieronymus Cock (1507 ? - 1570) en hommage à l'Empereur Charles-Quint. Cette série est intitulée: Caroli V. Imperatoris Optimi, Maximi Victorie ex multis Precipue. Anvers. H. Cock. 1556. Le dessinateur était Martin van Heemskerck (1498-1574), tandis que le graveur sur cuivre de la première page, -qui nous intéresse spécialement- est Cornelis Bos (1506/10-1556). Bos, après son séjour en Italie, passé en partie avec Heemskerck, est retourné aux Pays-Bas après avoir interrompu son séjour à la cour de France. On peut donc considérer sa gravure comme une représentation authentique des us et coutumes de la cour de France. Un autre détail de la composition montre un changement voulu de la vérité historique[13], mais en faveur de l'adversaire: François I^er ayant perdu son cheval et tombant à terre, est fait prisonnier. Il se reflète bien, dans cette représentation, que les participants se sont estimés en possession de droits égaux, selon les règles du jeu chevaleresque, respectées même dans la guerre. Après une certaine discussion diplomatique, François I^er a eu la possibilité de retourner en France et peu après il a renouvelé ses rapports avec les artistes italiens. Le premier, qui fût invité, était Gianfrancesco Rustici, élève de Léonard à Florence[14]. Il reçut Commande du roi pour l'éxecution d'un monument équestre plus grand que nature. Bien que cette oeuvre ait été un échec, le modèle "venendo da tanto buon antico maestro" est resté apprécié par François I^er. Il a donc dû modifier son plan, et a délaissé ses intentions originales, mais il a fait employer les contours du même modèle sur une cuirasse, d'armure de front de cheval. Entre la date de la mort du roi, 1547, et celle de Rustici, 1554, tout l'héritage du maître est resté en possesion de Piero Strozzi, soldat éminent au service de France. Il est

à supposer, que L. Leoni a vu dans cette collection ce modèle précieux pendant son voyage à Paris, 1549. Vers la fin de cette année, jusqu'au mois de mai de l'année suivante, il a plusieurs fois réclamé d'urgence le modèle de Nicolas Perrenot de Granvella, évêque d'Arras, qui était un des plus célèbres collectionneurs de ce temps. Pour Leoni cet objet était indispensable afin qu'il puisse éxécuter le monument équestre, commandé par son nouveau protecteur: Charles V. Un certain "Père Vivone", mentionné par Leoni, devait être l'intermédiaire, puisque les autres membres de cette famille sont également appartenus à l'entourage et à la société courtoise française. Une Anne de Bourdeille, née de Vivonne, p.e. est mentionnée dans le célèbre Heptameron, écrit par Marguerite de Navarre [15]. Nous connaissons également de nombreux portraits, dessinés par Clouet, dans la collection de la reine Catherine de Médici, femme de Henri II, parmi lesquels deux représentent Jeanne de Dampierre, née de Vivonne, soeur de la précédente. La même source mentionne également un François de Vivonne, fils d'André, seigneur de la Châtaigneraye, vers 1510-47 [16].

L. Leoni a promis à Granvella de faire retourner le modèle après l'exécution du moulage. Mais Leoni n'a pas réussi à réaliser le monument pour Charles V et n'a pas d'avantage tenu son engagement, ce qui a permis à Lomazzo d'écrir en 1584, que L. Leoni est en possession du célèbre modèle de Léonard "fatto di sua mano" [17]. Mais à l'aide de cette communication et de l'intention de Leoni, concernant le moulage, nous avons trouvé le maître des deux variantes du cheval: l'un au Metropolitan Museum de New York, l'autre à Londres, dans une collection privée. Je peux encore citer quelques figures secondaires de combattants à pied, qui nous sont parvenues de Leoni lui-même [18] pour élargir notre fameux group central à une "escarmouche" [19]. Nous connaisons une procédure du même genre: autour de la célèbre sculpture antique de la "Diane de Versailles" dont les nymphes ont été mises en place plus tard [20].

Pour terminer ma conférence, je veux présenter un des résultats de mes plus récentes recherches. Il s'agit d'un dessin de Léonard du Musée du Louvre (No. 2247). Nous y voyons un jeune homme qui dirige les rayons resplendissants du soleil, reflets de son écu concave, sur un groupe d'animaux sauvages qui se battent.

Nous savons, que Messire Gavin était protégé par le soleil, [21] sa force physique augmantait et diminuait avec le mouvement du soleil. Il ne faut naturellement pas perdre de vue les changements survenues dans la représentation symbolique des différents héros de la littérature Arthurienne et ces modifications se retrouvent dans leurs représentations artistiques. P.e. Firenze, BN. en Cod. Palatinus No. 556. Bohort, Gorone, recevant le soleil de Gavin [22], puis Wien, Nat. Bibl. Cod. 2537, dans les "Romans de la Table Ronde", Tristan porte les trois couronnes, qui appartenaient à l'origine à Artus âgé [23]. Mais nous pouvons constater peut être, que le dessin de Léonard représente la lutte des animaux protecteurs, vaincus par le jeune chevalier, qui tire sa force du soleil, donc Messire Gavin. Dans la littérature italienne le poème du '300, "Cantari di Carduino" est estimé comme tel, dans lequel sont gardés les éléments d'un caractère plus archaique [24]. Dans le Chant. II. 43-63. dit un nain:

"... Leoni, dragoni, orsi e leopardi
a ta' cagioni.....
... e nonne entrare dentro nel palazo,
che 'in uno fuoco faresti tramazo'..." [25].

Voici l'illustration directe de ce poème en dessin de Léonard, qui devait posséder une connaissance très intime de cette litterature populaire.

Tous ces exemples attestent donc, que les fresques magnifiques de Pisanello, découvertes récément à Mantova, ne sont pas les dernières réminiscences artistiques de "l'humanisme chevaleresque"[26]. C'est plus d'un demi siècle après, que les grands souverains, comme François Ier et les empereurs Maximilien et Charles ont encore vécus dans ce monde de rêve. En conséquence les plus grands maîtres, comme les membres de la famille Vischer de Nürnberg, Dürer et Léonard lui même ne pouvaient s'empêcher de créer des oeuvres répondant au désir de ces puissants.

NOTES

1. Sainte-Palaye, J.B. de la Curne de :"Mémoires sur l'ancienne chevalerie". Avec une introd. et des notes hist. par Ch. Nodier. Nouv. éd. Paris. 1829. Vol. I. pp. 359, 412, not. 28., p. 464.- J. Huizinga: "Herbst des Mittelalters". München. 1931. p. 96.- R.L. Wyss: "Die Neun Helden. Eine ikonographische Studie". Ztschr. für Schweiz. Arch. und Kstgesch. Basel. XVII. 1957. pp. 73-106. Tav. 20 et ss.- K.J. Höltgen:"Die Nine Worthies". Anglia. Halle. LXXVII. 1959. pp. 279. et ss.- J. Barbour-Graeme Ritchie (éd.): The Buick of Alexander I-IV. Edinburgh-London. 1925-1929. "L'histoire des Neuf Preux" est un passage du "Veux du Paon" par J. Longuyon. (1310) Du Ms. fr. 12. 565. Paris. BN. End of the 14 th Century. Vol. IV. pp. 405 et ss.

7545- "Trois crstiens resai tiex c'onques hom vivant
Ne vit a nul mellour d'i au s'porter elme luisant.
D'Artus qui tint Bretaingne va le bruit tesmoignant.
Que il mata Ruiston .I. jaiant en plain champ,
Qui tant, apr estoit fort fier et outre cuidant
Que de barbes a roys fist faire i vestemant,
Liquel roy li estoient par force obeissant,
Si volt avoir l'Artus, mais il i fut faillant!..."

Artus a refusé cette provocation arguant de sa jeunesse, sa barbe est tout tendre, donc il ne peut pas répondre à cette provocation. Nous lisons aussi chez Sir Thomas Malory: Everyman's Library No. 45-46. Ed. by E. Rhys. vol. I. Book. II. Chapt. XI. p. 59. Il n'est donc pas surprenant que Léonard ait justement immortalisé François Ier,- qui fut couronné bien jeune - sous les traits du roi Artus, parmi les neuf preux. Un autre trait a dû se présenter à l'esprit de Léonard, le fait que le roi de France, comme son héros, est entré victorieusement en Italie du Nord après avoir traversé les Alpes. De plus, Léonard pouvait encore considérer, au cours des derniers mois de sa vie, l'ambition de François Ier de se voir couronner empereur, puisque Maximilien Ier mourut en janvier 1519 alors que Léonard ne devait s'éteindre qu'en mai de cette même année.

2. G.P. Lomazzo: "Trattato dell'arte de la pittura". I. éd. Milano. 1584. Lib. VI. Cap. 19. p. 336.

3. Geoffrey of Monmouth: "Historia Regum Britanniae". (cca. 1136). IX. 4. Arthur "auream galeam simulacro draconis insculptam capite adaptat..." Selon G.J. Brault: "Early Blazon. Heraldic terminology in the XII and XIII. centuries..." Oxford (Pennsylv). Univ. Pr. 1972. p. 23.- J.S. Tatlock: "The dragons of Wessex and Wales". 'Speculum'. Cambridge. (Mass). VIII. 1933. p. 233.

4. R.S. Loomis - L.H. Loomis: "Arthurian Legends in Medieval Art". London-New York. 1938. p. 26. et ss.

5. G. J. Brault: op. cit. p. 26. et ss.

6. P.E. Schramm: "Herrschftszeichen und Staatsymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom III. bis zum XVI. Jahrhundert". I-III. Stuttgart. 1954. vol. III. p. 938., Fig. 144.

7. M. Fossi Todorow:"I disegni dei maestri l'Italia delle origini à Pisanello". Milano.1970. Tav.XXXVIII. Paris. Louvre. Cab. des Dessins. No. 2306. p. 92. 1448.

8. F. Unterkircher: "Inventar der Illum. Handschr..." D. Öst. Nat. Bibl. vol. I. Wien. 1957. p. 1.- R. Beer: "Les princip. manuscr. à peint". dans 'Bull. de la Soc. Fr. de Repr. de Ms. à peint'. III. Paris. 1913. pl. XL.

9. Millard Meiss: "French painting in the time of Jean de Berry. The Boucicaut Master". London. 1968. p. 108. fig. 418. Paris. Bibl. Arsenal. Ms. 5077. fol. 298. Livre du tresor des hystoires... cca. 1415. La lutte d'Artus et Lucius.

10. K. Oettinger: "Die Bildhauer Maximilians am Innsbrucker Kaisergrabmal". Nürnberg. 1966. Fig.24, 25, 29. 30.

11. Johannis Nauclerus (+1510). Mais son écrit, intitulé:"Cronographie..." fut édité seulement en 1516, puis Coloniae, 1564. Generatio XVII.Anno. 492. p. 699. "Arcturi insignia:... lorica pulcherrima utebatur, sed et in capite aurea galea, in qua draco insculptus videbatur..."

12. Un exemplaire "avant lettre": Paris. BN.- Je dois des remerciements particuliers à Madame Nicole Villa, ma collègue parisienne pour les premiers renseignements, qu'elle me fournit à ce sujet. - L. de Pauw-De Veen: "Jérome Cock, éditeur d'estampes et graveur". Exp. à la Bibl. Roy. Albert I. Bruxelles. 1970. p. 57. No. 139. et p. VIII.- L. Preibisz: "Martin van Heemskerck" Leipzig. 1911. p. 52.- Schéle Sune: "Cornelis Bos. A study of the Origins of the Netherland Grotesque". Stockholm-Uppsala. 1965. pp. 20, 24, 37, 107.

13. M. Mignet: "Rivalité de François I^{er} et de Charles Quint". Paris. 3. éd. 1886. vol. II. pp.48,51,53.

14. E. Plon: "Leone Leoni et Pompeo Leoni". Paris. 1887. pp.55-57,59,61,63,64,98-99,188.

15. Marguerit de Navarre: "Heptameron". Paris. Garnier. 1964.

16. Raoul de Broglie:"Les Clouet de Chantilly". 'G.d.B.A.' VI. 74. Paris.1971.pp.257-336.,p. 257.nº. 35., p. 315. nº. 268., p. 318. nº. 282.

17. G. P. Lomazzo: op. cit. Lib. II. cap. 19. p. 177.

18. L. Planiscig: "Bronzi minori di L. Leoni". 'Dedalo'. VII. Milano-Roma. 1926/27. pp. 544-556., fig. sur p. 550-551.- L. Planiscig: "Piccoli bronzi italiani del Rinascimento". Milano. 1930. p. 45., fig. 337/8.. Pl. CXCV. etc.

19. Sainte-Palaye, J.B.de la Curne de: op. cit. pp. 223-24. note 19.

20. H. Ladendorf: "Antikenstudium und Antikenkopie". Berlin. 1953. Anhang. Literaturübersicht.p. 148. Frankreich. No. 641.- L. Réau: "Les Compagnes de Diane". 'G.d.B.A'. VI. 7. Paris. 1932. pp. 136-154. Nymphen von versch. Künstlern zur Diana. Versailles unter Ludwig. XIV.- Rest. Barthélemy Prieur.

21. H.O. Sommer (ed.): "The Vulgate version of the Arthurian Romances". Ed. from Mss. in the British Museum. Vol. VI. Washington. 1913. Les aventures ou La Queste del Saint Graal.- La Mort le roi Artus. pp. 340-41.: Après son baptême:" car itant est il amendes de ma proiere: que tos iors entor heure de miedi e cel heure meisme quil rechut baptesme. Amendera sa force et sa vertu en quel que lieu quil soit... Et ce soit la chose par quoi plusor chevalier doutoient plus a entrer en champ ancontre lui se ne fust apres heure de miedi..."

22. L'aquisition des photographies est dûe a l'extrême gentillesse de mon collègue florentin le Prof.dr. L. Pâlinkâs.

23. H.J. Hermann: "Die westeuropaischen Handschriften..." VII/3.Leipzig. 1938. pp. 54. 58., Taf.XV. XVI.

24. J. Marx: "La légende Arthurienne et le Graal". Paris. 1952. pp. 99. 285.- K. H. Göller: "König Arthur in der englischen Literatur des späten Mittelalters". Göttingen. 1963. p. 87.- La ressemblance est évident entre Bohort et Carduino. Tous deux doivent livrer combat aux animaux protecteurs, se qui symbolise la décadence de la société féodale.

25. F. Lot: "Etude sur le Lancelot en prose. (1215-35)". Paris. 1918.- P. Rayna (ed.): "I cantari di Carduino". 1375. Bologna 1873.

26. G. Paccagnini: "Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova". Electa Ed., s.l. (1972). pp. 117. ss.

PACE GAGINI AND THE SEPULCHRES OF THE RIBERA IN SEVILLE

HANNO-WALTER KRUFT. TECHNISCHE HOCHSCHULE. DARMSTADT. GERMANY

From autumn 1518 until autumn 1520 Don Fadrique de Henríquez Ribera, Marquis of Tarifa and "adelantado mayor" of Andalusia undertook a pilgrimage to the holy places of the Orient. The journey led from Seville through Marseille, Turin, Lombardy, Bologna, Padua and Venice to the Holy Land. On the journey back he undertook a trip throughout Italy, where he stopped for a longer while in Florence, Rome, Naples and Genoa. In Genoa he stayed for one month. The details of this journey we know from a description that was published after his death [1].

In Genoa he ordered two monumental sepulchres (Figs: 1,2), one for his father, Don Pedro, deceased in 1492, the other for his mother, Doña Catalina, deceased in 1505 [2]. The documents pertaining to the order are not known. From the artists inscriptions on the sepulchres it is evident that the one of Don Pedro was executed by Antonio Maria Aprile and that of Doña Catalina by Pace Gagini [3]. The sepulchres were set up in the family-chapel of Ribera in the Carthusian monastery of Seville. After the dissolution of the monastery in the year 1836, they were carried over to the university church.

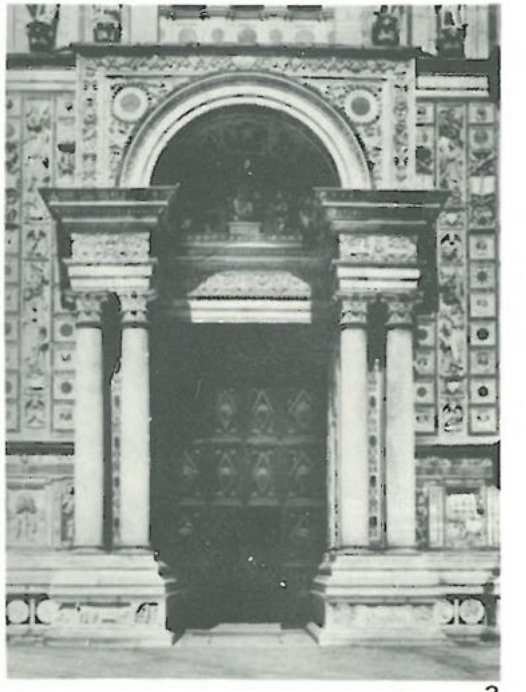
The monuments became rapidly famous. Francisco de Holanda refers in his "Diálogos" (1548) to the line of the most famous sculptors "El genovés que hizo las sepulturas del monasterio de las Cuevas, Sevilla", [4] who, indeed, is not especially named. The sepulchres brought the sculptor families Aprile and Gagini a remarkable number of further commissions for Seville, Toledo and Avila.

Don Fadrique obviously entrusted Pace Gagini and Antonio Maria Aprile to personally take care of the transportation and installation of the sepulchres in Seville. On the 1st of April 1521, Pace Gagini nominated a representative in Genoa [5], a fact which might be connected with his approaching departure to Spain.

This is also the last time he is mentioned. He died either before his departure in Genoa or in Spain. On the other hand we know that Antonio Maria Aprile and Bernardino Gagini, a nephew of Pace, returned from Spain in 1525 [6]. Obviously, Bernardino had accompanied

1

2



3

Fig. 1. Antonio Maria Aprile, Funeral Monument of Don Pedro Ribera. Seville, University Church (Ph.: Kruft). - Fig. 2. Pace Gagini, Funeral monument of Doña Catalina Ribera. Seville, University Church (Ph.: Kruft). - Fig. 3. Main doorway of the Certosa di Pavia (Ph.: Kruft).

4

5

6

Fig.4. Pace Gagini, Decoration of the tomb of Doña Catalina Ribera. Seville, University Church (Ph.: Kruft).- Fig.5. Pace Gagini, Decoration of a window. Certosa di Pavia (Ph.: Kruft).- Fig.6. Detail of the tomb of Doña Catalina Ribera ("Adoration of Christ"). Seville, University Church (Ph.:Mas).

his uncle Pace, or had taken over his assignments. Pace Gagini -his activity is evident from 1493 until 1521- is a keyman of the Genoese sculpture about 1500. The commission for Seville is his last work, while Antonio Maria Aprile entered the history of art with the monument of Don Pedro. Pace Gagini grew out of the workshop of the Certosa di Pavia, in which he was trained by his uncle Antonio della Porta, named Tamagnino [7]. Until 1513 he worked in a common worshop with Tamagnino. In the years 1506 until Tamagnino and Pace Gagini received a number of commissions from French patrons which considerably contributed to the breakthrough of the Renaissance in France [8]. Pace Gagini once more achieved a similar importance by transmitting the Renaissance to Spain.

The two wall-tombs, ordered as pendants, are indeed of the same size, but in their structure individually different. The symmetry shown in the sepulchres of Andrea Sansovino in S. Maria del Popolo in Rome is not present here. One would have to ask the reason for this asymmetry. What can be charged to the influence of the patron and what decisions belonged entirely to the artist?

Don Fadrique, coming from Seville, naturally saw in his mind's eye Domenico Fancelli's sepulchre of Diego Hurtado de Mendoza in the cathedral (1508-1510) [9]. This tomb, on the other hand, derives from the model of the sepulchre of Paul II (1471) in Rome [10]. Pace Gagini's sepulchre of Doña Catalina obviously represents the attempt to outshine Fancelli's sepulchre artistically. At this point one should remember that this type of wall-tomb had not found a succession in Genoa. Pace Gagini, who probably never was in Rome, had not known any of the models associated with the original, but had to depend on the description of his employer. His sepulchre is more plastically accomplished than that of Francelli, the exterior framework is interpreted as pilasters with capitals and entablature and an overlapping arch; the ornamental decoration is in particular essentially richer. The effect is of a triumphal arch-like monumentality. We do not know if Don Fadrique has brought forward any further aspirations beyond the obvious relationship to the model in Seville, for which he could have found inspirations during his trip through Italy. Pace Gagini designed for Don Fadrique a monument, which combines a Roman type, transmitted by a Spanish employer, with the wealth of Lombard ornamentation. In particulars Pace Gagini had a greater freedom. The adornment of the sepulchre with winged sirens (Fig. 4) was done according to the model of a window embellishment of the Certosa di Pavia (Fig. 5), where Pace worked more than a decade [11].

The sepulchre of Don Pedro completely breaks the boundaries of the conventionel wall-tomb. The detached double columns, the pediment, as well as the victories in the spandrels of the big arch, are evident loans from both the antique temple-facade and the triumphal arch. Apparently, Don Fadrique intended to erect with the sepulchre of his father, who belonged to the leasing figures in the combat for Granada, a monument for himself at the same time. The inscription on the sepulchre refers expressively to his father's historical importance during the "reconquista".

The sepulchre shows in detail an integration of extreme heterogeneous formative elements which led to an aesthetically not very favourable result. Formally the monument may be understood as an adaptation of the main portal of the Certosa di Pavia (Fig. 3), for which Pace Gagini took over the delivery of a pair of columns in 1504 [12]. Here probably, the younger Antonio Maria Aprile followed an inspiration of Pace Gagini. The

column pairs were moved apart a bit wider in order to place the niches with the saints between them. The Annunciation over the huge entablature refers to models Don Fadrique must have seen in Venice. The Annunciation in the upper area of the wall-tombs is a typical Venetian motive [13]. One could mention, as an example, the monument of Andrea Vendramin (1493) in SS. Giovanni e Paolo.

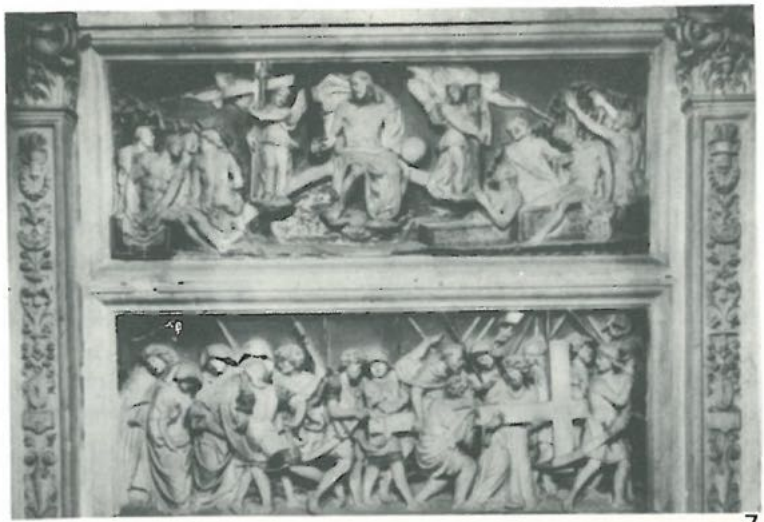
The pediment with the Madonna, visible only as a half-figure, formally seems to be derived from a monument which Don Fadrique may have given special attention to in Rome, as it was a sepulchre of a fellow-countryman. It is the sepulchre of the Cardinal of Portugal, Antonio Martinez, in S. Giovanni in Laterano, deceased in 1447, which was executed by Filarete and Isaia da Pisa and probably represents the first Renaissance sepulchre of Rome. In 1641 it was dismantled during the remodelling of the Lateran Basilica. Its original appearance is known by a sketch from Borromini's papers in the Albertina [14].

The more pretentious combination of forms present in the sepulchre of Don Pedro, compared with that of his wife, is not the result of an aesthetically motivated asymmetry, but an expression of thinking in hierarchical categories.

The reliefs on both sepulchres seem to refer to historical places of the New Testament, which Don Fadrique had visited in Jerusalem. The return of the patron from Jerusalem and the ordering of the monuments in Genoa, are expressively recorded at the end of the inscriptions on the sepulchres. While at the sepulchre of Don Pedro Crucifixion and Resurrection of Christ belong to the usual iconographical repertory of sepulchres, the "Noli me tangere" explains itself more easily in the suggested manner. At the sepulchre of Doña Catalina (fig.6,7), the Adoration of the Child and the Carrying of the Cross are explicable in the same manner, while the Last Judgement in the connection with sepulchres is familiar. As the inscriptions show, Don Fadrique as the founder, perpetuated himself in the sepulchres of his parents. The name of the parents and the event of his own journey to Jerusalem are emphasized by letters of equal size.

If we ask about the actual part which Pace Gagini played in the Spanish commission we arrive at difficulties. The signature at the sepulchre of Doña Catalina only then represents a valuable statement, if it can be stylistically verified. Pace's signatures are extremely problematic. We know that the statue of Francesco Lomellini (1508) in the Palazzo di San Giorgio in Genoa, which was commissioned of and begun by Tamagnino, as documents prove [15], was, however, signed by Pace in an almost showy manner. At the sepulchre of Racul de Lannoy and of Jeanne de Poix in Folleville (Picardie) that was started shortly later, Tamagnino signed the female "gisant" at an almost invisible spot with ANTONIUS DE PORTA TAMAGNINUS MEDIOLANENSIS FACIEBAT, while the male "gisant" bears the essentially bigger and more conspicuous signature of Pace ET PAXIUS NEPOS SUUS [16]. The Madonna statue in Ruisseauville (Pas-de-Calais) is shown as a valid teamwork by the signature ANTONIUS TAMAGNINUS DE PORTA ET PAXIUS DE GAZINO MEDIOLANENSES FACIEBANT [17]. The individual artist's signature and the workshop collaboration of various sculptors in Genoa are in conflict. Pace Gagini's signatures shown distinctly a personal vanity, their genuine statement about authorship or autography is to be judged with scepticism.

The sepulchre in Seville is the first and only workpiece Pace Gagini did not execute



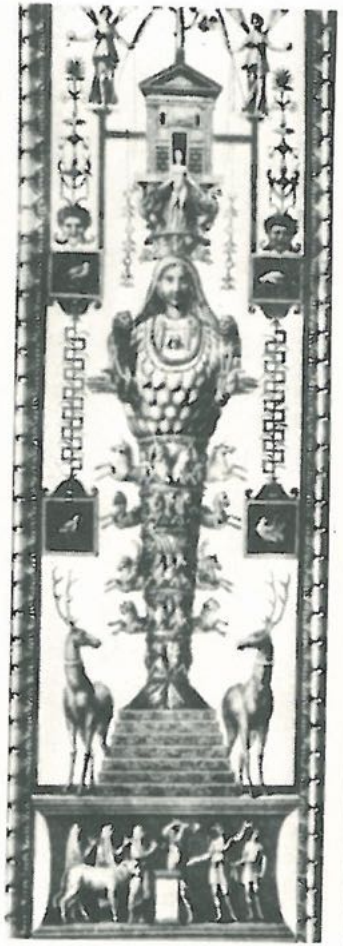
7

8

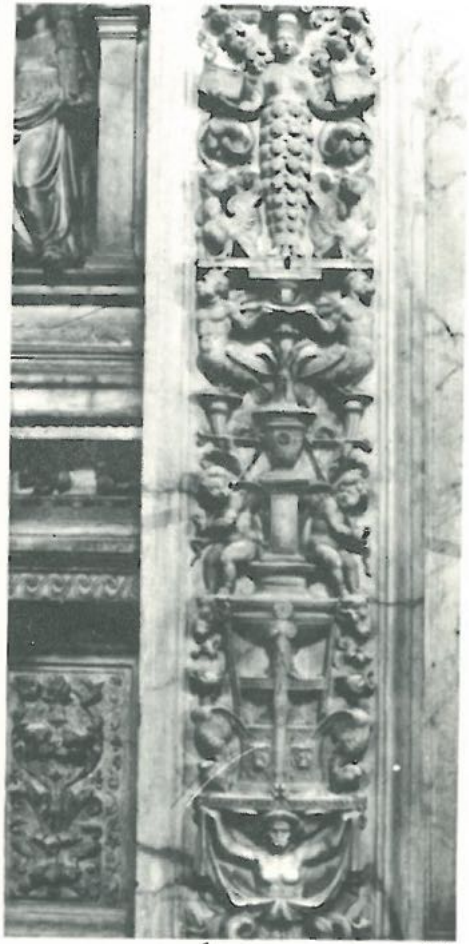
9

Fig. 7. Detail of the tomb of Doña Catalina Ribera ("The Last Judgement", "The Carrying of the Cross"). Seville, University Church (Ph.: Mas). - Fig. 8. Doorway of Palazzo Pozzobonello (detail), Savona (Ph.: Alinari). - Fig. 9. "Gisant" of Doña Catalina Ribera. Seville, University Church (Ph.: Kruft).

10



11



1

12

Fig. 10. Socle relief of the tomb of Doña Catalina Ribera. Seville, University Church (Ph.:Kruft).- Fig. 11. Detail of Raphael's fresco decoration of the Vatican Loggie ("Diana of Ephesus"), Rome.- Fig. 12. Ornaments of the tomb of Doña Catalina Ribera. Seville, University Church (Ph. : Kruft).

in conjunction with Tamagnino. Here one would expect to find his own style. Further, on account of this workpiece one should be able to clarify the part he took in the earlier team efforts. However, this can be done only to a very limited extent. Without the signature it hardly would be possible by the knowledge of earlier collaborations to arrive at the fact that the sepulchre originated from Pace Gagini.

The order must have been given during Don Fadrique's stay in Genoa (from 27 July until 27 August 1520). In the autumn of that year, Pace Gagini stands at the head of a group of sculptors who petitioned the Signoria of Genoa to be released from the "Antelami" and establish ed its own independent jurisdiction [18]. On 1 April 1521 Pace Gagini is mentioned for the last time. If the appointment of a representative has something to do with his departure for Spain or with his death, no more than eight months of work on the sepulchre were available. The part Pace took in the work therefore was only very limited. Not only assistants, but also other masters must have taken part in the monument. The complete ornamentation exceeds considerably the richness of forms, that is known other-wise from the common works of Tamagnino and Pace Gagini. The special form of the grotesques (Fig. 12) is also more modern than all forms of decoration, that were developed in Genoa at the beginning of the Cinquecento. The closest relations arise from a group of works, mainly doorways, constructed between 1505 and 1515, that can be named Western Tuscan [19]. Also the ornamentation of the Patio from Vélez Blanco in the Metropolitan Museum in New York belongs to this group of works. Fancelli's ornamentation at the sepulchre of Mendoza in Seville is comparable with the portal at the palace of Andrea Doria in Genoa and a portal from Vélez Blanco. From one portal of this group, that of the Palazzo Pozzobonello (Fig. 8) in Savona [20], a direct connection to the sepulchre of the Ribera may be made: the frieze in Savona and a socle relief in Sevilla (Fig. 10) have almost the same repertory.

The decoration of the pilasters and the frieze (Fig. 6, 13) of the sepulchre derived, however, from other sources. Probably here one must take into consideration the direct familiarity with Roman models. The Diana of Ephesus (Fig. 12) had shortly before entered the art of painting in Raffael's Vatican Loggie (Fig. 11) [21]. The staggering of objects in the frieze is present on antique friezes as, for instance., at the Vespasian temple on the Forum Romanum. Comparable friezes are also found in the sketchbooks with drawings after the antique, in the Codex Escurialensis [22], the sketchbooks of Aspertini [23], etc. Comparable tripods we find on the frieze of the main portal of the Certosa di Pavia [24]. The composit capitals (Fig. 13) of half-columns seem to have been derived from models we know from the sketch-book of Giuliano da Sangallo and from the Codex Escurialensis (Fig. 14) [25]. It seems to be possible that Don Fadrique could have acquired a sketch-book with copies after the antique in Rome that the ornamentation in Genoa was copied from. In doing so he would have followed the example of Don Rodrigo de Mendoza, who between 1506 and 1508, brought along from Rome the Codex Escurialensis, which he had used as model book for the construction of his Castle La Calahorra [26]. But also in this case, the plasticity of the ornamentation in Seville speaks against Pace Gagini, who in his plain motives of decoration of his earlier works shows a typical 15th century attitude.

The part Pace Gagini took in the execution of this work seems little. The "gisant" of Doña Catalina (Fig. 9) may predominantely come from him. The "gisant" differs in style distinctly from the modern sarcophagus. The stiffness and the parallelism of the pleating agree absolutely with the "gisant" of Racul de Lannoy in Folleville, signed by Pace,

and the seated figure of Francesco Lomellini in Genoa and the Madonna statue in Ruisseauville. The figures of saints derive from sculptors of the generation of Pace, but are stylistically coulorless, so they also could derive for instance, from assistants of Gerolamo Vicardi [27].

From the three reliefs in the niche, only the upper one (Fig. 6) can be brought into connection with Pace. An Adoration of the Child was done in Genoa by Tamagnino and Pace Gagini in 1501 for the family chapel of the Lomellini in S. Teodoro. The scene in Genoa is more static, but the figures with their heavy robes are quite comparable on both reliefs. The boy is probably the most consistent figure in Pace's oeuvre. The same type is used as a mourning putto, on the sepulchres of Francesco Lomellini (Fig. 15) and Raoul de Lannoy, he appears again in a drapeholding attitude in 1513 at the righthand side "sacramentario" of the Certosa di Pavia (fig. 16). Looking back from the relief in Seville, all these boy figures may be considered as Pace's works, especially, as they do not correctly conform to our stylistic ideas of Tamagnino. They belong in their smoothness of expression to the best that genoese sculpture has produced in the beginning of the 16th century and must be sufficient for the moment to value Pace's artistic qualifications and individuality. This is a first attempt to separate the figure of Pace from the workhop production. A monographical examination will, it may be hoped, extend our familiarity with his oeuvre.

NOTES

1. Fadrique Henriquez de Ribera, "El viage que hizo a Jerusalem", Lisbon 1580 (Seville 1606).

2. Carl Justi, "Lombardische Bildwerke in Spanien", 'Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen', XIII, 1892, pp. 3-22, 68-90, see above all pp. 5 ff.; reprinted in: Carl Justi, "Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens", vol. I, Berlin 1908, pp. 123 ff.

3. The inscriptions run: (on the tomb of Don Pedro) ANTHONIUS MARIA DE APRILIS DE CHARONA HOC OPUS FACIEBAT IN IANUA; (on the tomb of Doña Catalina) OPUS PACE GAZINI FACIEBAT IN IANUA.

4. Francisco de Holanda, "Diálogos de la Pintura", in F. J. Sánchez Cantón, 'Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español', vol. I, Madrid 1923, pp. 118 f.

5. Federico Alizeri, "Notizie dei professori del disegno in Liguria delle origini al secolo XVI", vol. IV, Genoa 1876, p. 332; Luigi Augusto Cervetto, " I Gaggini da Bissone. Loro opere in Genova ed altrove", Milan 1903, p. 266 Doc. XXXI.

6. Document of December 19th, 1525; published by Alizeri, Notizie..., V, Genoa 1876, p. 94; Cervetto, op. cit., 1903, p. 267 Doc. XXXIII. On the 18th of March, 1522, Antonio Maria Aprile, in conjunction with Giovanni Antonio Molinari, was commissioned to execute the pulpit for the cathedral of Savona (Alizeri, Notizie..., V, p. 93). Therefore Aprile's departure for Spain can be dated only after this event.

7. See Hanno-Walter Kruft, "Antonio della Porta, gen. Tamagnino", 'Pantheon', XXVIII, 1970, pp. 401-414

8. Hanno-Walter Kruft, "Genuesische Skulpturen der Renaissance in Frankreich", 'Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art' (1969), Budapest 1972, pp. 697-704; id., Gerolamo Viscardi,

13

14

Fig. 13. Detail of the tomb of Doña Catalina Ribera. Seville, University Church (Ph.: Mas).- Fig. 14. Capital in the Codex Escurialensis, fol. 22 v (lower left).

15

16

Fig.15. Antonio Tamagnino and Pace Gagini, Tomb of Francesco Lomellini. Genoa, S. Teodoro (Ph.: Soprintendenza ai Monumenti, Genoa). - Fig.16. Pace Gagini, Winged "putto". Certosa di Pavia, Detail of the right hand "sacramentario" (Ph.: Kruft).

"Ein geneuesischer Bildhauer der Renaissance", 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XV, 1971, pp. 273-288.

9. See A. de Bosque, "Artisti italiani in Spagna dal XIVº secolo ai Re Cattolici", Settimo Milanese (Milan) 1968, pp. 363 f.

10. For the monument of Paul II see Fritz Burger, "Neuaufgefundene Skulptur und Architekturfragmente vom Grabmal Pauls II.", 'Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen', 27, 1906, pp. 129-141; Giacomo De Nicola, "Il sepolcro di Paolo II", 'Bollettino d'arte', 2, 1908 pp. 338-351 ; Gianni Carlo Sciolla, "La scultura di Mino da Fiesole", Turin 1970, pp. 124 ff.

11. The connection was noticed by Luca Beltrami, "Pasio Gaggini di Bissone alla Certosa di Pavia", 'Rassegna d'arte', IV, 1904, p. 27; for the Certosa di Pavia see ultimately the publication of the Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde: "La Certosa di Pavia", texts by Maria Grazia Albertini Ottolenghi, Rossana Bossaglia and Franco Renzo Pesenti, Milan 1968.

12. Rodolfo Maiocchi, "Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1320 all'anno 1550", vol. II, Pavia 1949, p. 192 nr. 2350.

13. See John Pope-Hennessy, "Italian Renaissance Sculpture", London and New York 1971, figs. 154, 158, 162.

14. Herrmann Egger, "Kardinal Antonio Martínez Chavez und sein Grabmal in San Giovanni in Laterano", 'Miscellanea Francesco Ehrle', vol. II, Rome 1924, pp. 413-431 (fig. 1).

15. Alizeri, "Notizie...", IV, pp. 322 f.

16. Kruft, op. cit. (1970), pp. 404 ff.

17. Kruft, op. cit. (1970), p. 407.

18. Alizeri, "Notizie...", IV, pp. 350 ff.

19. Hanno-Walter Kruft, "Portali genovesi del Rinascimento", Florence 1971 p. 17.

20. Kruft, op. cit. (1971), pls. 55, 56.

21. See Arnold von Salis, "Antike und Renaissance", Zurich 1947, p. 44.

22. Herrmann Egger (ed.), "Codex Escurialenesis", Vienna 1905, plate volume fol. 43 v.

23. Phyllis Pray Bober, "Drawings after the antique by Amico Aspertini", London 1957, fig. 66 (Wolfegg Codex, fol. 27 v - 28).

24. "La Certosa di Pavia" (note 11), fig. 134.

25. Egger, "Codex Escurialensis" (1905), fol. 22 v (lower left); Christian Huelsen, "Il libro di Giuliano da Sangallo, Codice Vaticano Barberiano Latino 4424", Leipzig 1910, plate volume, fol. 10 v, 11, 14 v.

26. Hanno-Walter Kruft, "Concerning the date of the Codex Escurialensis", 'The Burlington Magazine', CXIII, 1970, pp. 44 ff.

27. See Kruft, "Gerolamo Viscardi" (1971).

MICHAEL SITTOW, BURGHER OF TALLINN AND COURT PAINTER OF QUEEN ISABELLA OF CASTILE (ADDITIONS AND SPECIFICATIONS)

MICHAEL J. LIEBMANN. U.S.S.R.

It is thought that artists of the Middle Ages and the Early Renaissance, at least outside Italy, led a life confined to the narrow limits of their native place or native province. In reality it turns out that the artists of the Gothic and Renaissance were very agile, that they went on long journeys to distant countries and got most different impulses. It is sufficient to mention the names of the Venetian painter Gentile Bellini who visited Turkey, the German Veit Stoss who worked at Cracow, Poland, and Albrecht Dürer with his Italian and Netherlandish journeys.

But a "champion", so to speak, among those pilgrims was Michel Sittow known also as Zittow, Zittoz, Sithium [1]. Sittow was born around 1469 in Tallinn, now the capital of the Estonian Soviet Socialist Republic. He was trained in the Netherlands, in Bruges, most likely in the workshop of Memling. In 1492 he became court painter of Queen Isabella of Castile. Maybe he visited England in 1505 to portray King Henry VII. Afterwards he returned to his native city, became master and remained there till 1514 when he went to Copenhagen. There he painted a portrait of King Christian II. A year later we find him again in the Netherlands at the court of the archduchess Margaret; then he makes a short visit to Spain and returns to the Netherlands where he is in the service of young Charles, later the Emperor. In 1518 Sittow settles in Tallinn, his home town, becomes the most eminent painter there, and holds leading offices in the governing bodies of the guild. In 1525 Master Michel dies.

However the pilgrimage of Michel Sittow in itself would not be of such interest if he were not a very good painter.

Research has brought to light about twenty paintings by him; nearly as many were mentioned in documents but have not survived. In his works Sittow emerges as representative of the Bruges school, so closely related to Hans Memling that we can regard him as a pupil of the latter. He shares with his teacher a subtle coloristic flair, the striving for dense brushwork. As Memling, he prefers saturated and clear colours. On the whole Sittow represents, together with Gerard David, the traditional trend in the painting of

the Netherlands at the break from the 15th to the 16th century, a trend that was not affected by the rising Italian influence. The main thing for these painters was the preservation of the achievements of their great predecessors. But at the same time the comparison of works by Memling and Sittow show clearly the difference between the two generations. The younger one lowers the high idealistic tone of the sacred images, in some aspects he deprives his portraits of the impersonality and aloofness we admire in the paintings of Jan van Eyek or Rogier van der Weyden.

It is in the sphere of portraiture that Michel Sittow created his most interesting works. Therefore this short paper is dedicated to him as a portrait painter.

Indeed, the main place among his preserved works belongs to such masterpieces as the diptych with the Madonna and a donor (Berlin-Dahlem and Wasthington) where Maria is endowed with very distinct portrait traits and her adorer was recognized with a great deal of convincingness as Don Diego de Guevara, a high dignitary and knight of the Calatrava order; as the Portrait of Mary of Aragon (Vienna), of Christian II, King of Denmark (Copenhagen), or the Portrait of a young man in a red cap (Detroit). All those works we can put in a row with the best Netherlandish portraits at the break of two centuries. As to their composition they are traditional, but their content has changed. We can say that Sittow's portraits are more secular (even if they form part of religious paintings), they are more intense and distinct as to their characteristics, they lack a veil of aloofness and impersonality that gives such dignity and nobility to the portraits by the great Netherlandish painters of the 15th century.

Having taken in account those general considerations let us now pass to the works which form the theme of this paper proper.

One of the best works by Michel Sittow belongs to the State Pushkin-Museum of Fine Arts in Moscow. "It is a small of the Cross" Inv. 601. Oak board, 0,37 x 0,29 m^2. We can trace the provenance of this picture beginning with the 18th century when it was listed under the name of Albrecht Dürer in the collection of Pierre Crozat, and afterwards of his nephew, the Baron de Thiers[3]. With this collection the picture was acquired for Catharine II and entered in the inventory of the Imperial Collection in 1774 (the so-called Münnich Inventory) as Nr. 1614. Most probably it was among the 1219 paintings that were rejected by Nicholas I and sold and dispensed all over Russia in 1854. At the end of the century it was purchased from the Counts Zouboff by one of the most interesting Russian collectors D. I. Shukin who had in Moseow an outstanding collection of old German and Netherlandish paintings and sculptures. From Shukin the picture entered the Pushkin-Museum in 1924 as a work by Memling.

"The Carrying of the Cross" was ascribed to Michel Sittow by Max Friedländer and Friedriech Winkler[4]. It is a typical work by this master, and the attribution does not raise any doubts. It is in very good condition. Even the glazing that fascinates us in old Netherlandish pictures has been preserved. The composition is traditional; it lacks dramatic tension and makes an impression rather of a festive procession than a hard way to Calvary.

Our interest was roused by obvious portraits of two horsemen at the right margin. One of them, a church dignitary judging by his cinnabar soutane and bluish gray cap, is

portrayed in profile as if drawn from a medal. His traits, though full of character, do not possess the vitality of a portrait painted from life. The hooked nose, the protruding eye, the flabby skin of the chin -all these features of a senile face faintly remind us of the portraits of Pope Alexander VI Borgia, or rather, Borja,as he was a member of this Spanish family of grandees. But it seems to be an accidental likeness. As to the second portrait we stand upon more solid ground.

Despite the tiny size (the face is only about one in.high) the portrait of a man in an ermine furtrimmed beret, a fur collar, and a golden chain on his neck not only shows precision in reproducing the model, but is full of vitality and manifests an intent study of nature. If we look attentively at this man we find an obvious likeness with another portrait by Michel Sittow - with Don Diego de Guevara in the Washington part of the mentioned diptych [5]. Despite the difference in size and the difference attitude of the heads we can note similarity in the proportions of the parts of faces, in the straight long noses, the tightly compressed lips, the bushy eyebrows.

It is known that Diego de Guevara was a connoisseur of works of art, that he more than once ordered paintings by Master Michel including his own portraits which is testified not only by the Berlin-Washington diptych but also by documentary records [6].

It is strange that Don Diego should want to be painted as participant of the procession to Calvary. But such cases sometimes occur in German and Netherlandish painting (e.g. the figure to the right in the "Carrying of the Cross" by Bosch in the Escorial). Most likely people of these times did not identify themselves with the torturers of Christ even if they placed their portraits among the crowd making its way to Calvary.

And now let us pass to another work of art -the Altar of the Blackhead Brotherhood now in the Art Museum in the Kadriorg Palace at Tallinn.

The Altarpiece of the Blackhead Brotherhood belongs to the largest Netherlandish altar at the end of the 15th and beginning of the 16th century [7]-. The height of the volets exceeds 2'5 m, the width of the central part is more than 1'65 m, and of the side volets,- 0'75 m. It is a painted altarpiece with four movable volets. In the central part there is a Madonna enthroned with four saint warriors at her sides (St. George and St. Maurice or Victor), and St. Francis and St. Gertrude at the movable volets. The first pair of volets enclosing the centre is occupied by the Man of Sorrows as intercessor, the centre is occupied by the Man of Sorrows as intercessor with God the Father, and at the side volets, Maria and St. John the Baptist presenting the members of the brotherhood. The external sides of the volets show the Annunciation painted in grisaille. As to its composition and its iconography the Blackhead Altarpiece is a typical, even archaic Netherlandish altar at the break of two centuries.

By tradition the scholars link this altar with one supposedly referred to in the "Liber memorialis" of the brotherhood as brought from the West through Lübeck" in 1495. Besides the fact that entry quoted by G. von Hansen [8] could not be found afterwards we do not know exactly what altarpiece it mentioned. Of course it does not alter the fact that Tallinn imported works of art from the Netherlands, especially from Bruges [9].

Up till recently the Blackhead Altarpiece was ascribed to Hans Memling or his school [10].

Only lately, after a thorough restoration, the author was specified: Mai Lumiste and Nicole Verhaegen nearly simultaneously and convincingly enough ascribed the altar to an important contemporary and countryman of Memling- to the Master of the St. Luey Legend [11].

This painter who was more conservative than Memling most probably worked much for export. His works were found in the Baltic region, in Italy, and which is interesting, in Spain. It seems that his bright and somewhat naive pictures enjoyed popularity especially in regions remote from important art centres.

The Tallinn Altarpiece with its hieratic and somewhat stiff figures and its inclination to decorative effects is a characteristic work of the Master of the St. Luey Legend. Only one circumstance gives rise to doubt: at the volets with Maria and St. John the Baptist there are portrayed thirty members of the Blackhead Brotherhood. Under what circumstances could the master paint their portraits? Was it possible that all thirty members visited Bruges in order to sit for the painter? On the other hand there is no information about the presence of the master in Tallinn. There is another thing we need not forget: to all appearances the Master of the St. Luey Legend was not a portrait painter. Anyhow we do not know any portraits by his hand [12].

Let us try and find an explanation to this problem. Even altars of great scale were usually made in the workshop of an artist and in a finished state taken away often to faraway places. It will suffice to mention Memling's altar with the Last Judgement sent to Italy but on the way there seized and taken to Gdansk, the Portinari Altar by Huge van der Goes, or works by Hans Multscher of Ulm sent to Tyrol.

The Altar of the Blackhead Brotherhood was made in Bruges by the Master of the St. Luey Legend and brought to Tallinn. However the space for the portraits of the brethren was most likely left unfilled, and a local artist painted them from life. And as the most eminent painter at Tallinn was Michel Sittow and as, above all, he was famous as a portrait painter the portraits of the Blackheads were most probably painted by him. There are recorded some cases when portraits of donors were filled into specially reserved sections of pictures. Even in Sittow's practice such a case is known: F. Winkler thinks that Michel painted the portraits of King Christian and his wife in the triptych with the Last Judgement- a work by Jan Mostaert (Copenhagen) [13].

The portraits in the Tallinn Altarpiece though partly spoilt testify not only to the skill of the painter in this genre; they enable us to determine the school of their author- the schoel el Memling. We can mention in comparison the volets with portraits of the donors at the Morcel Altar at Bruges (1484) or the Mary Altarpiece given by Jacob Floreins (Paris). However the portraits of the Blackhead Altar seem to be more archaic than authentic portraits by Michel Sittow. But we must take into account the presumably early date of the painting and the traditional Type of votive portraits.

As stated above, the date 1495 is apocryphal as regards the Blackhead Altarpiece. Taking into account that its author was an archaizing painter the altar can as well be dated at the very beginning of the 16th century. Sittow returned to Tallinn not later than 1506. Maybe it was then that he painted the portraits into the altarpiece. In our opinion it is the most convincing reconstruction of the course of work at the Altar of the Blackhead Brotherhood.

In conclusion I would like to suggest the following. Michel Sittow worked for a long time in Spain. The Master of the St. Lucy Legend, as it was shown by N. Verhaegen [14], was connected with Spanish clients and maybe was also active in Spain [15]. It is possible that both painters were acquainted from the time Sittow stayed in Bruges, that the elder, i.e. the Master of the St. Lucy Legend, promoted the invitation of the younger one to Spain, and that Sittow, in his turn, patronized the Master of the St. Lucy Legend when the Altar of the Tallinn Blackhead Brotherhood was ordered.

NOTES

1. For the principal literature see the article: P. Johansen, "Meister Michel Sittow Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval". 'Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen LXI', 1940, S. I-36. Cf. too: F. Winkler in Thieme-Becker Künstlerlexikon XXXVI, Leipzig 1947, S. 531-534; M. Weinberger, "Notes on Maître Michiel". 'Burlington Magazine' XC, 1948, p. 247-253.

2. The State Pushkin Museum of Fine Arts. Catalogue of the picture gallery. Moscow 1961, p. 171 (Russ.).

3. M. Stuffmann, "Les tableaux de la Collection de Pierre Crozat". 'Gazette des Beaux-Arts' 1968, VII-IX, p. 91, No. 290 (Cat. Crozat 1755 p. 90; Inv. Tronchin No. 276).

4. F. Winkler, "Neue Werke des Meisters Michiel". 'Pantheon' VII, 1931, S. 175-178.

5. Of course if we agree to this iconographical attribution.

6. C. Justi, "Micellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens" Bd. I, Berlin 1908, S. 317.

7. More recent literature: I. Ojalo, "A Netherlandish Painting of the 15th Century". Iskousstvo 1958, No. 12, p. 69-74 (Russ.); N. Verhaegen, "Un important retable du Maître de la Légende de Sainte Lucie conservé a Tallinn". 'Bulletin de l'Institut Royal du patrimoine artistique' IV, 1961, p. 142-154; M. Lumiste, "Lucialegendi Meistri teos Tallinnas". 'Kunst' 1961, No. 2, p. 32-42 (Est.).

8. G. von Hansen, "Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revals". Reval 1885, S. 160. The same opinion is held by a lot of writers up to P. Johansen Op. cit., S. 9; I. Ojalo, Op. cit. N. Verhaegen, however, expresses some doubts as to this statement (1961, p. 148).

9. P. Johansen, Op. cit., S. 9; N. Verhaegen, 1961, p. 142.

10. Even I. Ojalo, Op. cit. does it.

11. M. Lumiste, Op. cit.; N. Verhaegen, 1961. She is also author of the most detailed article about the whole work of the artist: N. Verhaegen, "Le Maître de la Légende de Sainte Lucie. Précisions sur son oeuvre". 'Bulletin de l'Institut Royal du patrimoine artistique' II, 1959, p. 73-82.

12. Except one altar in the County Museum Los Angeles ascribed to him by M. Friedländer where at the left volet there is a portrait of the donor.

13. The article in the Thieme-Becker Künstlerlexikon mentioned in note I.

14. N. Verhaegen, 1959, p. 80-82.

15. In this connection it is interesting to note the following. The iconography of the Altar of San Isidoro León painted by Juan Rodríguez de Solís, almost coincides with the central part of the Blackhead Brotherhood Altar, only in mirror reflection. This confirms the opinion of Ch. R. Post (A History of Spanish Painting IX, part II, Cambridge Mass. 1947, p. 510, 523-526) that the Spaniard was under a strong influence of the Master of the St. Lucy Legend, and that consequently the latter worked in Spain (cf. too Op. cit., IX part I, p. 27).

THE PALAZZO RUCELLAI RECONSIDERED

CHARLES RANDALL MACK. UNIVERSITY OF SOUTH CAROLINA. U.S.A.

The Palazzo Rucellai was the most important secular building to be erected in Florence during the fifteenth-century (Fig. 4) [1]. Its elegant front of articulated bays and classically inspired pilaster orders had a lasting influence in the architecture of Italy and its decendents included many of the most significant buildings of Rome and Northern Italy. Despite the Palazzo Rucellai's position as one of the major monuments of Quattrocento Italy, insufficient study has been accorded the building and many questions concerning its design and construction have remained unanswered.

Most books dealing with Renaissance architecture describe the Rucellai Palace as having been commissioned by Giovanni Rucellai and built between 1446 and 1451 by the architect Leone Battista Alberti. But is this information really as factual as we are led to believe? As is so often the case, assumption and tradition have acquired the solidity of fact. My remarks here will be devoted principally to establishing conclusive dates for the construction of the building based primarily upon unpublished documentary evidence [2]. My concluding comments will emphasize several possibilities suggested by my revised dating for the palace.

The conventional dating of the Rucellai Palace to the period 1446 to 1451 has rested on information supplied in several old accounts. Two mid-sixteenth century records mention the palace as being built in 1450 [3]. More substantial evidence apparently is given in the diary of the fifteenth-century painter, Neri di Bicci [4]. Neri noted that he had executed some decorations within the palace during the summer of 1455. Seemingly, then, the building had been completed prior to that date.

There are, however, good reasons to question the accepted dates for the building. The frieze which divide the storeys of the facade contain emblematic devices. The upper frieze shown the billowing sails of the Rucellai clan. But the lower frieze displays the ring and ostrich feather insignia of Piero de' Medici. Such a combination of Rucellai and Medici emblems would only have been appropriate after the engagement of Giovanni Rucellai's son, Bernardo, to Nannina di Piero de' Medici in 1461. In light of this physical evidence I find cause to doubt the accepted dating for the palace.

This initial doubt is confirmed once we start to reconstruct the actual chronology of construction for the palace. Rucellai's own memoirs state that, in building his palace, "from eight houses I made one, of which three were corresponding with the Via della Vigna and five behind" [5]. If it could be determined when Rucellai had acquired the several houses he mentioned as being on the site of the completed palace, then the course of construction probably could be clarified.

Happily this particular information is available in the tax statements of Rucellai and his neighbors which are still preserved in the Florentine archives. In the tax records of fifteenth-century Florence the locations of houses are defined by listing the adjoining properties. Theoretically it is, therefore, possible to analyze all the entries for a given area and to establish the property relationship and changes in own nerships at each particular tax period. Although the descriptions are often incomplete or even inaccurate, a reconstruction of the physical situation is, in the case of the Rucellai Palace, obtainable.

In 1446, seven separate houses occupied the area upon which the present Rucellai Palace stands (Fig. 1) [6]. Giovanni Rucellai's own house stood on the corner; that of his mother next to it and next to that the house of a relative. The three buildings behind Giovanni's house were owned by him but were let. The evidence is that, although Giovanni might have been thinking of a palace, it had not yet been begun.

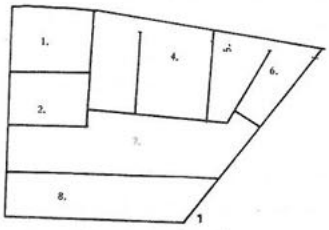
The situation was different in the next tax year, 1451 (Fig. 2) [7] Giovanni now described his home as comprising the entire area along the side street. He still, however, had not acquired his mother's house or that of his relative. By 1451, it would have been possible to have begun the construction of the palace but only in the area along the side street. This phase of the construction probably did not entail the removal of all the existing structures but rather their remodeling and incorporation into a single building. An examination of the present profile of the palace supports this view. The internal arrangements of the palace also demonstrate the agglutinative character of the building.

The tax statements of 1457 reveal that Giovanni Rucellai had acquired his mother's house [8]. Prior to the next tax period in 1469, he also had bought the house of his relative and the area of the palace almost had achieved its present dimensions (Fig. 3) [9].

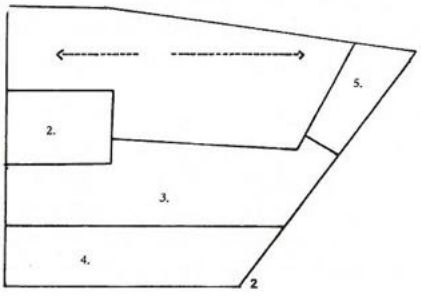
Based upon these observations, it would seem that the formation of the family palace of the Rucellai was a slow procedure comprising at least two definite stages of construction. Work on the palazzo began around 1448, with the core of the palace being completed in the early 1450's. By 1455, the courtyard had been erected, the building made habitable, decorated, in part, by Neri di Bicci, and Giovanni's family installed in its expanded quarters.

In all likelihood, however, work had not been started on the exterior of the Rucellai Palace nor had the facade even been desgined. Rucellai owned insufficient property along the Via della Vigna. The facade which ties the various parts of the composite residence together and which celebrated not only the completion of a great dwelling but the alliance of the Rucellai and Medici families probably was erected in the years "after" 1461.

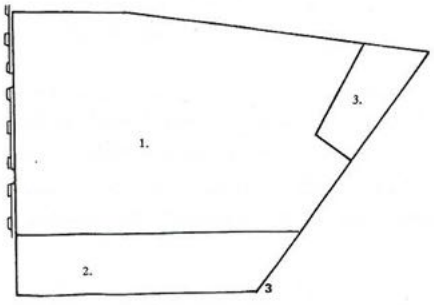
Once the period of the construction of the palace has been broken into two primary phases-



1. The House of Giovanni di Paolo Rucellai
2. The House of Caterina Rucellai
3. The House owned by Giovanni di Paolo Rucellai and rented to Antonio di Cristofano di Pomolo
4. The House bought by Giovanni di Paolo Rucellai in March 1445 from Mecholaio di Filippo da Poggibonsi
5. The House bought by Giovanni di Paolo Rucellai in April 1445 from Leonardo di Benedetto da Como and rented to Carlo di Antonio Rucellai
6. The House of Cristofano di Antonio
7. The House of Jacopantonio di Bingeri Rucellai (formerly owned by Cipriano di Jacopo Rucellai
8. The Hause of Giovanni di Antonio di Giovanni Rucellai (formerly owned by Antonio di Giovanni Rucellai



1. The House of Giovanni di Paolo Rucellai
2. The House occupied by Caterina Rucellai
3. The House of Jacopantonio di Bingeri Rucellai and after his death in 1457 of his son Bingeri
4. The House of Giovanni di Antonio Rucellai
5. The House of Cristofano di Antonio



1. The Palace of Giovanni di Paolo Rucellai
2. The House of Giovanni di Antonio Rucellai (1419-69)
3. The House formerly owned by Cristofano di Antonio and now owned by Giovanni di Paolo Rucellai and rented to Francesco di Giovanni

Fig.1. Plan of the arca occupied by the Palazzo Rucellai in 1446 (drawing by the author).- Fig. 2. Plan of the area occupied by the Palazzo Rucellai in 1451 (drawing by the author).- Fig.3. Plan of the area occupied by the Palazzo Rucellai in 1469 (drawing by the author).

1448 to 1455 for the core of the palace and post-1461 for the facade--the problem of who the architect might have been assumes a new character.

Alberti's claim to the palace rests upon his fame as a classically-minded architectural theoretician, other associations with Rucellai, the word of Fiogio Vasari and other mid-to-late-sixteenth century writers, and on tradition. Another name has also been suggested--that of Bernardo Rossellino. Rossellino is celebrated as a sculptor--it was he who did the famous Monument to Leonardo Bruni--but, in addition, he was an architect of exceptional merit. He was named the designer of the Rucellai Palace by early sixteenth-century sources (The Libro di Antonio Billi" and the "Codice Magliabechiano"). Rucellai also owed Rossellino a substancial sum of money in 1458 [10].

I think that it may now be stated with reasonable certainty that Rossellino directed the first phase of the building program at the Palazzo Rucellai. Evidence for this is found in the character of the courtyard and its sculptural decoration as well as in a comparison between the unusual corbels of the palace and those used by Rossellino about the same time in the Spinelli Cloister at Santa Croce.

Unfortunately the authorship of the facade still remains in doubt and it is, of course, the facade of the Rucellai Palace which has made the building so architecturally important. We still are faced with a choice--Alberti or Rossellino. I am, personally, more than tempted to attribute the entire palace, first and second phase, courtyard and facade, to Bernardo Rossellino.

I have much difficulty in reconciling the facade of the Rucellai Palace with the Albertian style. It seems, however, quite easily assimilated into the evolution of Rossellino's architectural manner. The articulation of a wall surface by means of pilasters, for instance, is found on Bernardo's very first commission, the facade of the Misericordia Palace in Arezzo dated 1433 to 35. A year or so later he contributed the idea of superimposed orders at the Aranci Cloister in Florence. Later on, in the 1450's, we find pilasters breaking up the surface of his Tomb for Orlando de' Medici (1456) and an especially close relationship to the Rucellai facade in the Tomb for the Beato Marcolino da Forli (1458) And then there is the greatest argument in Rossellino's favor: The Palazzo Piccolomini in Pienza (Fig. 5) [11].

The Palazzo Piccolomini has always been regarded as an adaptation, or copy, really, of the Rucellai Palace. The two sides of the Piccolomini Palace are almost identical to the Rucellai facade. If we accept my new post-1461 dating for the facade of the Rucellai Palace, however, the old and established sequence is called into question.

The building program which Pope Pius II sponsored in his native town of Pienza is extensively documented in both the papal account records and in Pius' own most thorough description of it.

Therefore, it would seem that the facade of the Rucellai Palace actually was based on that of the Piccolomini Palace. This reversal of the accepted sequence makes good sense to me. It corresponds to the chronology I have proposed and it seems more logical. I have found it rather hard to believe that Pius II, the former Sienese humanist scholar Aeneas Silvius Piccolomini, would have permitted the house of a Florentine banker to serve as the model for his great and expensive palace.

Is there any reason to suspect the involvement of Alberti in the work at Pienza? Not the least. He is not mentioned in any of the records and his name does not appear in the carefully detailed and loving descriptions of Pius II. On the contrary, Pius called Bernardo Rossellino the architect and said that he was deserving of "especial honor among all the architects of our time" [12].

In my view the facade of the Rucellai Palace is really an adaptation of the earlier design used by Bernardo Rossellino for the sides of the Palazzo Piccolomini in Pienza. Certainly there is an Albertian character about both buildings but that doesn't mean that Alberti had to be involved personally. Bernardo Rosellino had worked in Rome in the early 1450's He had seen the Colosseum. He even had colaborated with Alberti in drawing up those grandiose plans for rebuilding the Vatican for Pope Nicholas V.

Rossellino was always an ecletic artist whose real genius lay in a facile ability to take over the inventions of others and to combines them into new, intensely personal and exciting productions. This seems to have been the case at the Piccolomini and Rucellai Palaces I can't rule out Alberti's participation in the Florentine project entirely, but I would suggest that there is nothing in this type of facade which is incompatible with Bernardo Rossellino's method, taste or ability.

NOTES

1. A more thorough discussion of the material presented in this paper will appear in a forthcoming issue of 'The Art Bulletin'. I, accordingly, have decided to limit my footnotes in this presentation and to refer the reader to my article in 'The Art Bulletin' should he desire more detailed information. The thesis proposed here received its first hearing in New Orleans in 1972 at the Convention of the Southeastern College Art Conference. My research on the Palazzo Rucellai was made possible by a grant from the Samuel H. Kress Foundation. I also wish to express my appreciation to the University of South Carolina for making possible my appearance at the 23th Congress.

2. These documents are to be published in my article for 'The Art Bulletin' entitled "The Rucellai Palace: Some New Proposals".

3. Maryla Tyszkiewicz, "Bernardo Rossellino", Florence, Stamperia Polacca, 1929, p. 102 and Bibliotheca Vaticana, Rome, Barb. lat. 5002, Codex A, c. 148f.

4. Tyszkiewicz, p. 102.

5. Giovanni Rucellai, "Il Zibaldone Quaresimile", ed. A. Perosa, London, The Warburg Institute, University of London, 1960, p. 121.

6. Archivio di Stato, Florence, Catasto 671, c. 355, 565, 559 and 625.

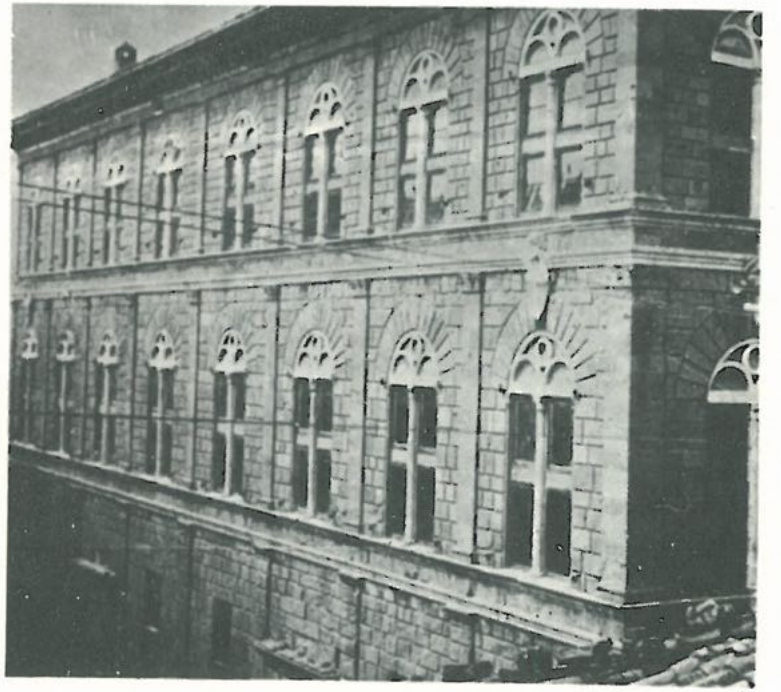
7. Archivio di Stato, Florence, Catasto 707, c. 330, 402, 406, and 424.

8. Archivio di Stato, Florence, Catasto 816, No. 25.

9. Archivio di Stato, Florence, Catasto 919, c. 376.

10. Archivio di Stato, Florence, Catasto 829, c. 674v.

4



5

Fig.4. The façade of the Palazzo Rucellai as seen from the Piazza Rucellai (photo: author).- Fig.5. Bernardo Rossellino, the east façade of the Palazzo Piccolomini la Pienza (photo: author).

11. The most recent study of Pienza is found in Enzo Carli, "Pienza, la citta di Pio II", Rome, Editalia, 1966.

12. Archivio di Stato, Rome, Camerale I, Mandati camerale 834 and Tesoreria segreta, 1288 and 1289, passim, and Aeneas Silvius Piccolomini, "Memoirs of a Renaissance Pope:The Commentaries of Pius II", trans. F. Gragg and ed. L. Gabel, New York, Capricorn Books, 1962, pp. 282-89.

CLAUDIO DE ARCINIEGA, ARQUITECTO DE LA CATEDRAL DE MEXICO

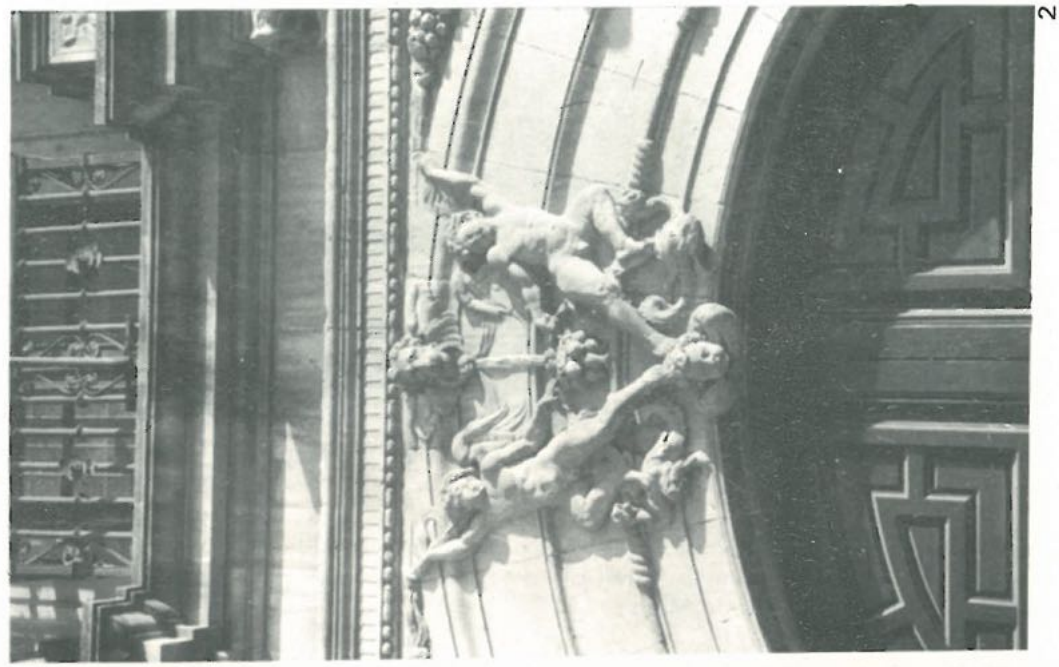
ENRIQUE MARCO DORTA. UNIVERSIDAD DE MADRID. ESPAÑA

Un libro de R. González Navarro[1] y un artículo de P. Navascués[2], ambos dedicados al estudio de las esculturas de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, me han puesto de nuevo sobre la pista de Claudio de Arciniega, a quien dediqué algunas páginas hace años. Poco sabíamos hasta el presente de la vida en España del maestro de la catedral de México; apenas la noticia de su intervención en algunos trabajos realizados en el Alcázar viejo, de Madrid.

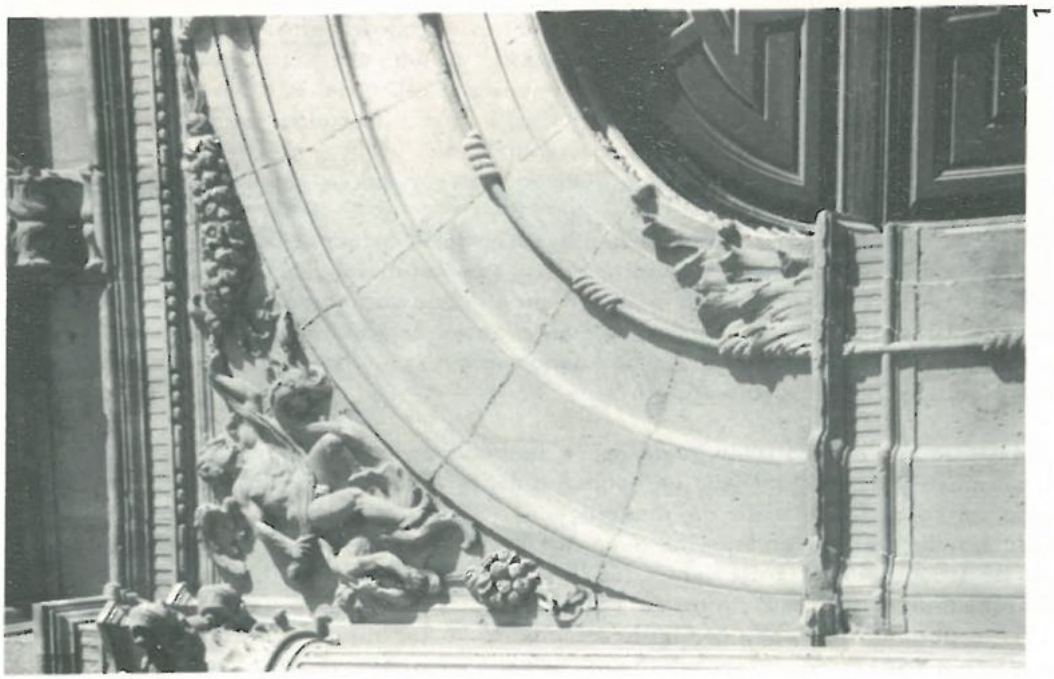
Ahora no me ofrece duda que el entallador "Claudio", a quien el arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón encomienda una parte importante de la decoración escultórica de la fachada alcalaína, es el mismo que trabaja más tarde como arquitecto en la Nueva España. El joven que, en Alcalá y su comarca, iniciaba su carrera artística como entallador, es el que después calificaría de "arquitecto excelente" el humanista Cervantes de Salazar; el autor de la traza de la catedral de México; el hombre de confianza del virrey don Luis de Velasco en lo referente a obras de arquitectura. El mismo, en fin, a quien la corona, premiándole sus servicios, nombró "Obrero mayor de la Nueva España" en 1578.

Casi todo lo que hasta ahora sabíamos del maestro de la catedral mexicana, se encuentra en la información de méritos y servicios que, a sus instancias, se recibió en la Audiencia de México en 1576[3], en la que nada se dice sobre su naturaleza y familia. La fecha de su nacimiento hay que fijarla unos años antes de 1520[4] y el lugar sería Burgos, pues allí nació Luis de Arciniega, su hermano menor[5] y en esa ciudad estaba avecindado cuando Rodrigo Gil le llevó a Alcalá[6].

En 1542, Claudio estaba trabajando en la fachada de la Universidad alcalaína. En el mes de mayo cobra unos trabajos hechos a destajo[7]. El 16 de enero del año siguiente estando en la cercana villa de Madrid, da poder al entallador Diego de Salcedo, su compañero de trabajo en Alcalá, para que en su nombre acepte la tasación de ciertas obras de imaginería y talla que Claudio había hecho en el Alcázar[8]. El documento ratifica el testimonio de Damián de Torres, vecino de México y testigo de la probanza de 1576, que declara haber conocido a Claudio de Arciniega treinta y cinco años atrás -o sea hacia 1541-, cuando estaba trabajando en la obra del Alcázar[9].



2



1

Figs. 1 y 2. Detalles de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares. (Fotos del autor).

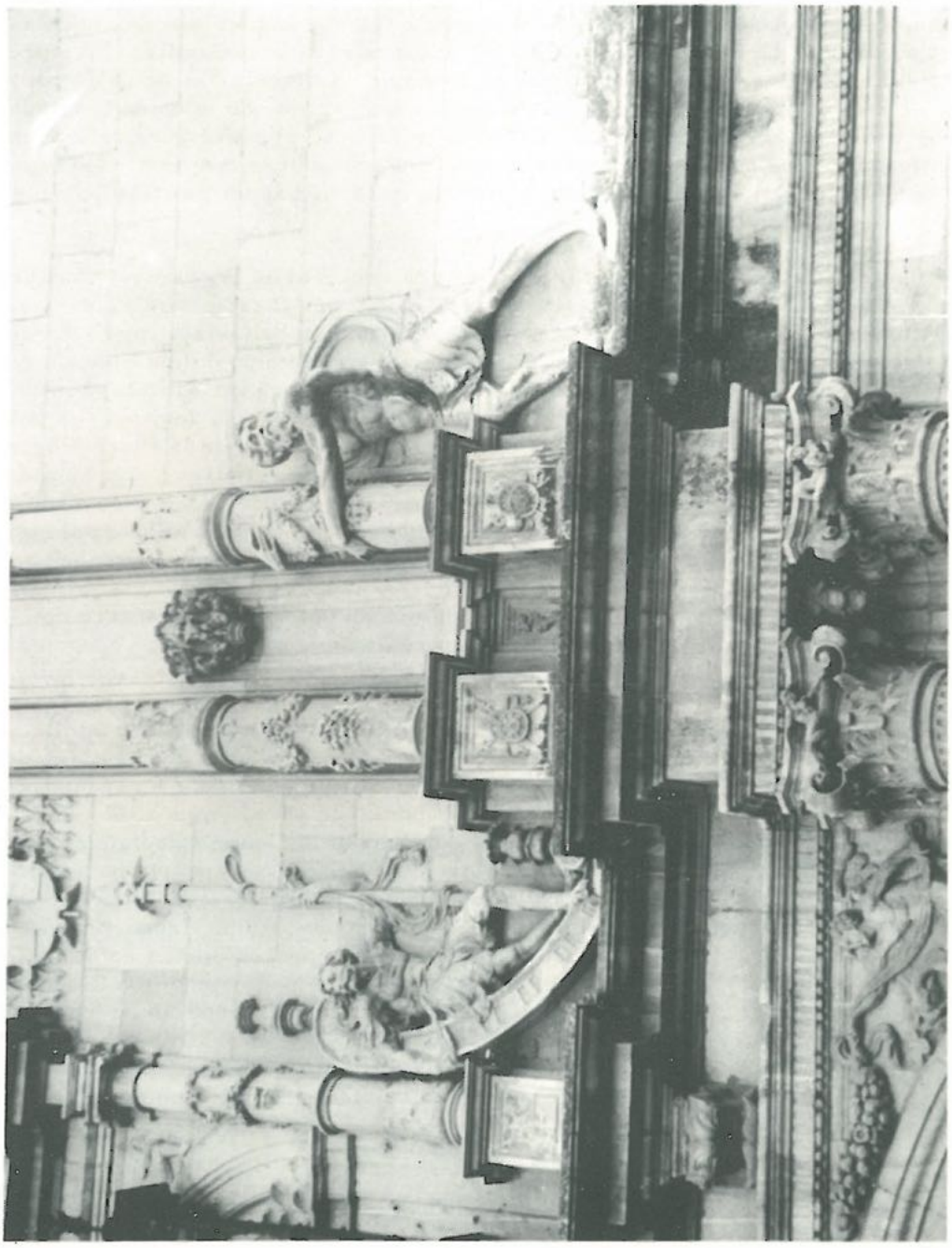


Fig. 3. Detalle de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares (Fotos del autor).

En los años de 1543 y siguientes continúa Claudio trabajando en Alcalá, donde acaba estableciéndose, dejando la vecindad de Burgos. A fines de 1547 cobra una cantidad por el trabajo de talla de las ventanas de la librería y, a partir de entonces, deja de aparecer su nombre en las cuentas. Claudio continuó residiendo en Alcalá, donde es posible que abriera taller, pues parece que labró un retablo para la iglesia de Santiago de Guadalajara[10], hoy perdido[11]. El 27 de febrero de 1553, le encontramos en Sevilla. Siempre llamándose "Claudio", a secas, da poder a su convecino de Alcalá Felipe Ortiz para que cobre el retablo que había labrado en el pueblo de Hontova, no lejos de la citada ciudad, hoy provincia de Guadalajara[12]. El hecho de otorgar el poder para cobrar un trabajo realizado en las cercanías de su residencia, parece indicar que no pensaba regresar a Alcalá de inmediato. Tal vez se encontrara en la ciudad del Guadalquivir con propósitos de pasar a las Indias[13].

Lo cierto es que dos años después, en 1555, pide carta de vecindad en Puebla un "Claudio arquitecto"; y el 23 de octubre del año siguiente, el mismo Claudio -intitulándose, más modestamente, "cantero"-, solicita del Cabildo una caballería de tierra[14]. Por entonces le volvió a ver el doctor Damián de Torres, el viejo amigo de los tiempos de Madrid, como maestro de cantería de las obras de la ciudad, labrando la fuente pública. El encuentro de los dos amigos debió tener lugar en 1557[15] y un año después, en una solicitud que eleva al Cabildo, alega Claudio haber hecho la fuente de la Plaza Mayor y el dibujo de un escudo de las armas reales[16]. Por entonces, el virrey don Luis de Velasco le conoce en Puebla y le lleva a la ciudad de México, donde Claudio se radica en 1559. En febrero del año siguiente, el artista burgalés, que ya goza de la confianza del virrey, figura como "maestro mayor de las obras de cantería desta Nueva España"[17].

Ya por esas fechas, el entallador de Alcalá, que comienza una brillante carrera como arquitecto en tierras mexicanas, ha dejado de firmar orgullosamente "Claudio", adoptando como apellido el nombre del pueblo de su oriundez alavesa, que usaba su hermano Luis.

Los datos hasta aquí resumidos permiten conocer, a grandes rasgos, la etapa castellana de la vida de Claudio de Arciniega y su formación artística. Perdidos los retablos de la Alcarria, queda perfectamente identificada su obra como entallador en la fachada de Alcalá, donde trabajó junto a Rodrigo Gil durante cinco años, entre 1542 y 1547. Allí figura entre los artífices más destacados que hacían su labor a destajo. Están documentadas como de su mano las figuras de la clave y las enjutas de la puerta principal, los escudos de Cisneros en el cuerpo central y las ventanas de la librería (Figs. 1 y 2). Las "dos figuras grandes" que labró en 1545, serán sin duda -como creen González Navarro[18] y Navascués[19]- las que aparecen sujetando sendas columnas en la calle central de la fachada (Fig. 3). A juzgar por el estilo, parece acertado atribuir a Claudio, como lo hace Navascués[20], los dos guerreros con alabardas que se apoyan en los cartones o "ces" que flanquean la ventana del centro (Fig. 3). Los autores citados más arriba, coinciden en atribuir también a nuestro artista -que, como sabemos, trabajó en las ventanas de la planta noble-, los medallones de las mismas, que representan a San Ildefonso, San Pedro y San Pablo (Figs. 4 y 5).

Cuando Claudio, que tendría poco más de veinte años al llegar a Alcalá, realiza estos trabajos de tanta calidad artística, es ya un entallador destacado. Parece lógico suponer que su formación se iniciara en Burgos, su probable ciudad natal, donde pudo conocer importantes obras de Diego de Siloe[21]; y es posible que hubiera trabajado antes con

Rodrigo Gil, quizá en Salamanca donde se encontraba este maestro cuando le encargaron la obra de Alcalá. Formado en el plateresco burgalés y salmantino, a su paso por Sevilla pudo conocer obras importantes del "romano" como el Ayuntamiento y la sacristía de la catedral, cuyas huellas estilísticas se advierten con claridad en algunos monumentos de la Nueva España.

Desaparecida la fuente que labró Arciniega en la plaza de Puebla, cabe preguntarse si quedará alguna otra obra suya en la ciudad de los Angeles. A juzgar por el estilo de sus hermosos medallones, me parece de mano de Arciniega lo que resta de la portada de la antigua Alhóndiga, destruída en 1899, cuyas piedras se aprovecharon en las de un edificio nuevo (Fig. 6). Toussaint la atribuyó a Juan de Alcántara [22], un discípulo de Siloe en Granada, nacido en Brozas (Cáceres) hacia 1520 [23], que aún vivía en la capital del virreinato en 1574. No se conocen obras de Alcántara en México que permitan saber con certeza cómo era su estilo. En cambio, basta comparar los dos medallones de la antigua Alhóndiga poblana con los que labró Claudio en la Universidad complutense, para ver que bien pueden ser de la misma mano. La expresión de las hermosas cabezas y los brazos que apoyan sobre los bordes, siguiendo las curvas de los medallones, son rasgos que se encuentran en las tres cabezas de santos que labró Arciniega en Alcalá.

Durante los diez o quince años siguientes a su llegada a la capital, Arciniega debió desplegar una gran actividad. Fue algo así como el arquitecto oficial del virreinato. Dirigió obras en las Casas Reales, intervino en la construccion del acueducto de San Fe, proyectó (1560) el túmulo para las exequias de Carlos V, hizo trazas para la Aduana y un fuerte de San Juan de Ulúa, se ocupó en el desagüe de las minas argentíferas de Taxco, construyó las iglesias de San Agustín y San Antón y dirigió hasta su muerte la catedral metropolitana. De todas estas obras, sólo podemos admirar la catedral; y, por un grabado incompleto y la descripción de Cervantes de Salazar, podemos formarnos idea del túmulo imperial. Ambos edificios dan la impresión de un estilo más avanzado, dentro del Renacimiento, que el plateresco de Claudio en Alcalá de Henares o en la Alhóndiga de Puebla.

La evolución del estilo de Arciniega hacia una mayor sobriedad en lo decorativo, es algo tan natural que habría que aceptarlo como probable. Pero, en el caso del túmulo, de traza bien clásica [24], hay que tener en cuenta que la estampa sólo en parte conservada, acusa abundante ornamentación de grutescos en los frisos de los entablamentos. En cuanto a la catedral, la huella del maestro hemos de buscarla en la planta y en el interior, pero hay que tener en cuenta las transformaciones que sufrió el proyecto primitivo después de la muerte de Arciniega. Hace algunos años, el profesor Luis G. Serrano [25] dio a conocer una traza de la catedral mexicana que cree es la original de Arciniega, documento de excepcional importancia que coincide casi exactamente con el edificio que se construyó y que permite considerar algunos cambios que se hicieron a lo largo del tiempo que duró su ejecución.

Apunta Chueca la posibilidad de que la catedral de México se hubiera comenzado por una traza del gótico final, haciéndose después el alzado en un estilo siloesco o aún más purista. La bóveda de crucería diseñada en el plano descubierto por el Profesor Serrano, y las cubiertas góticas que se conservan en las capillas más antiguas, parecen confirmar el supuesto. También Chueca cita como precedente de los grandes templos con cabecera plana la iglesia de Salvatierra (Alava), de tres naves con capilla mayor ochavada como

la de la catedral de México[26], y Angulo recuerda[27] que en la catedral de Sevilla - el gran templo gótico de testero plano- se pensó construir una capilla mayor poligonal de tipo gótico. Queda el problema de las torres en los ángulos, sin precedentes hasta entonces en la arquitectura religiosa española, pero con un ejemplo similar contemporáneo en la catedral de Puebla, hermana de la mexicana. Aunque sólo se construyeron las de la fachada, el templo de México se proyectó con cuatro torres, tal como aparece en la primera traza. Tal vez proyectara Diego de Riaño con cuatro torres la Colegiata de Valladolid (1527), que pudo conocer Arciniega cuando estaba en obras y la dirigía Rodrigo Gil de Hontañón. Sus cimientos los aprovechó Juan de Herrera para construir la catedral renacentista, proyectada con una torre en cada esquina y cuyo crucero ocupa, como en las de México y Puebla, el cuarto tramo a partir de la cabecera.

En cuanto al interior, la primera impresión que se lleva quien lo contempla es la de un purismo renacentista, bien lejano de las fantasías platerescas que labraba Arciniega en Alcalá, en sus años mozos. Pero hay que admitir la evolución del estilo en un artista, de lo que nos ofrece un buen ejemplo Alonso de Covarrubias, que pasa del plateresco florido de sus obras de Toledo y Alcalá al purismo cercano a Herrera de la iglesia de Getafe. Pero, aparte la probable evolución hacia formas de sobriedad decorativa, el monumento mismo muestra reminiscencias góticas. Como observó Angulo[28] y comenta Chueca[29], el maestro de la catedral de México alargó las medias columnas, sin respeto al módulo clásico, como si fueran baquetones góticos, y la continuidad de las estrías de aquellas en los arcos fajones y formeros acentúa aún más el espíritu del viejo estilo medieval, que combina y relaciona entre sí los elementos renacentistas.

Ya Angulo señaló[30] como precedente de los pilares de las catedrales de México y Puebla, la iglesia de la Puebla de Don Fadrique (en la provincia de Granada, pero dependiente de la diócesis de Toledo), cubierta con bóvedas vaídas. La misma solución de los soportes, pero con cubiertas de crucería, se encuentra en la parroquial de la Asunción en la villa extremeña de Brozas[31], la patria chica del arquitecto Juan de Alcántara, discípulo de Siloe en Granada[32] y amigo de Arciniega en Nueva España.

Por otra parte, no sabemos si Arciniega proyectó los pilares con los capiteles que hoy vemos o con otros corintios, como los que empleó Siloe en Granada, más de acuerdo con su formación plateresca. En 1596, tres años después de haberse hecho cargo de la dirección de las obras -por mue te de Arciniega- el granadino Diego de Aguilera; los pilares aún no alcanzaban la a cura de los capiteles, según se aprecia en un plano de la Plaza Mayor conservado en el Archivo de Indias[33]. Consta que según el proyecto de Arciniega, se habían de cubrir las tres naves a la misma altura[34], como las de la catedral de Jaén, tal como se proyectó tambien en Puebla y como se hizo en la de Guadalajara, brote lejano de la escuela granadina de Siloe en la Nueva España.

Pese al relativo purismo del interior de la catedral y a la posible evolución de su estilo, no hay que olvidar que cuando Arciniega desembarca en tierra mexicana, hacia 1553-1555, cumplidos los treinta años de edad, traía una sólida formación plateresca. No sabemos si, como su hermano Luis, trabajó en el ensamblaje y talla de retablos. A lo que parece, lo mismo que Siloe cuando se fue a Granada, las circunstancias le llevaron en México a cultivar preferentemente la arquitectura. El conocimiento de sus trabajos juveniles en España, quizá permita rastrear la huella de Claudio en el brillante plateresco mexicano. La actividad que hubo de desplegar en la séptima década del siglo, con proyectos

e inspecciones de obras muy diversas, no le dejaría tiempo para trabajar materialmente en la talla de portadas y otros conjuntos decorativos; pero lo podemos imaginar diseñando y dirigiendo el trabajo de entalladores y canteros, peninsulares o indígenas. Cuando se contempla la portada de la iglesia conventual de Acolman, labrada en 1560 - y gracias al favor del virrey don Luis de Velasco-, cabe pensar en Claudio de Arciniega. No parecen de su mano las esculturas de San Pedro y San Pablo, pero en los medallones, en las figuras de niños que -como en Alcalá- cargan en la cabeza cestas con frutas, en los grutescos del friso (tan semejantes a los que pudo ver en Sevilla), etcétera... ¿no estará el arte de Arciniega, realizado por sus oficiales, del mismo modo que él, en sus años mozos, daba forma a las trazas y diseños de su maestro Rodrigo Gil ? La investigación en los archivos mexicanos podrá darnos la respuesta.

NOTAS

1. "Universidad de Alcalá. Esculturas de su fachada"; Madrid, 1971.

2. "Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá", en 'Archivo Español de Arte', 1972, pp. 103-117.

3. Marco: "Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano", tomo I (Sevilla, 1951), pp. 57-64.

4. Con la imprecisión característica en esa clase de testimonios, declara, contar más de cuarenta años en una probanza de 1570 (Información de "La iglesia de San Antón de México", pedida por Diego muñón. Archivo General de Indias: México, 282). En otros documentos públicos de 1577 y 1580, declara ser "de edad de más de cinquenta años". Parece no andar descaminado el médico Damián de Torres, testigo de la probanza de 1576, que había conocido a Arciniega en Madrid, cuando le considera de "casi sesenta años". Parece, pues, aconsejable fijar la fecha de su nacimiento hacia 1518-1520.

5. Berlin: "Artífices de la catedral de México", en 'Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas', nº 11 (México, 1944), p. 20 y ss.

6. González Navarro: ob, cit., p.

7. Navascués: art. cit., p. 107.

8. Archivo de Protocolos Notariales, Madrid: Protocolo 102, Hernán Sánchez, 1531-1538. Extracto del documento en Pérez Pastor: "Noticias y documentos...", en 'Memorias de la Real Academia Española', tomo IX (Madrid, 1914), p.2.

9. Marco: Ob. cit., p. 240.

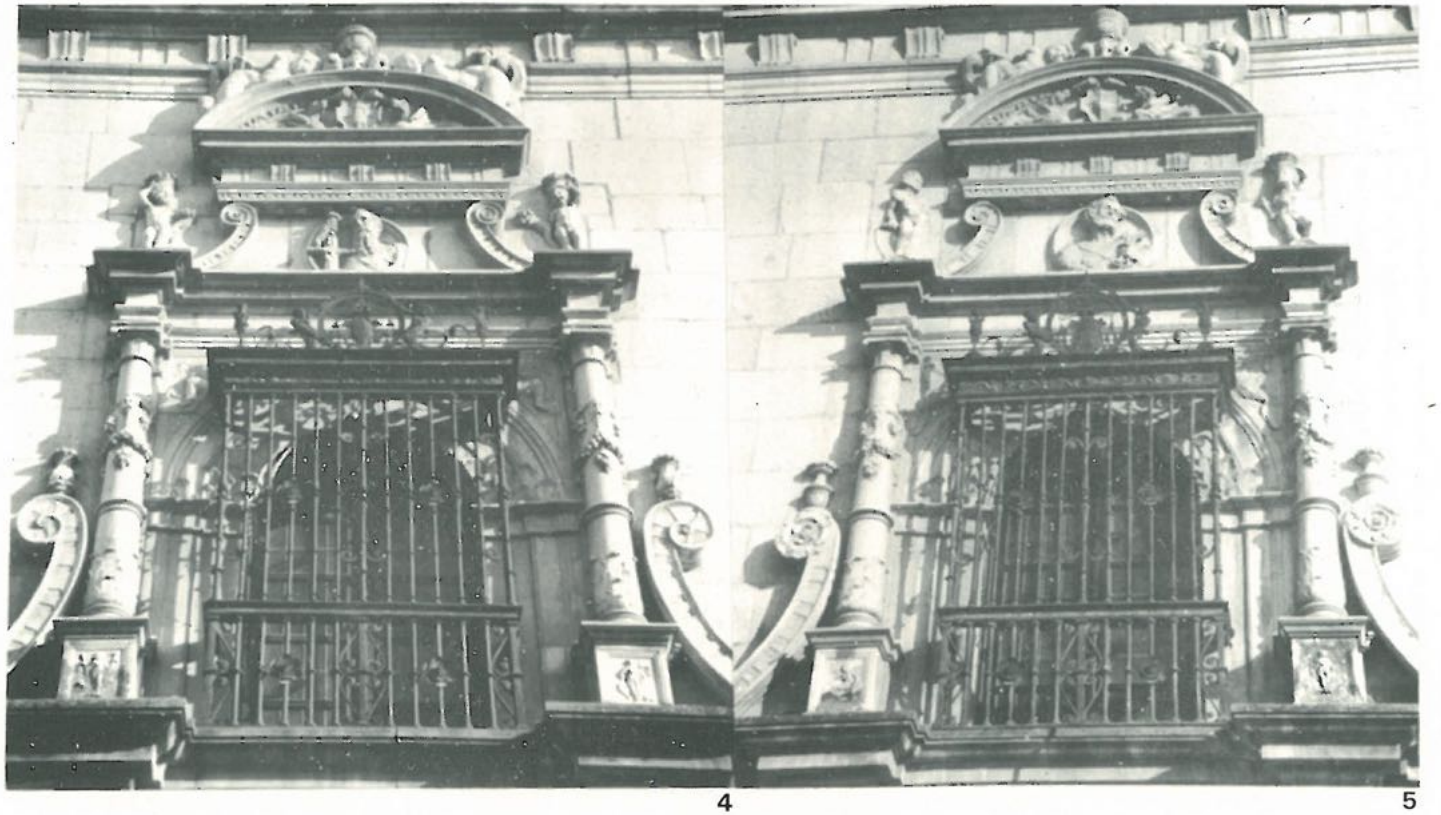
10. Berlin: Art. citado, p. 21.

11. Azcárate: "Sobre un retablo de Arciniega...", en 'Archivo Español de Arte', 1948, p. 128. Es posible que el retablo se trasladara a otra iglesia cuando se derribó la de Santiago en 1903. No está en el antiguo templo conventual de Santa Clara, donde se trasladó la antigua parroquia de Santiago en 1913.

12. Gestoso: "Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla...", tomo III (Sevilla, 1908), p. 98.

13. El maestro de cantería Diego Hernández Montero, testigo en la informaciòn de 1576, asegura que conoció a Arciniega en Puebla unos veintidós años antes, o sea hacia 1554. Marco ob. cit., p. 233.

14. Castro Morales: "Luis de Arciniega ", en 'Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas', nº 27 (México, 1958), p. 18.



4 5

Figs. 4 y 5. Detalles de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares (Fotos del autor).

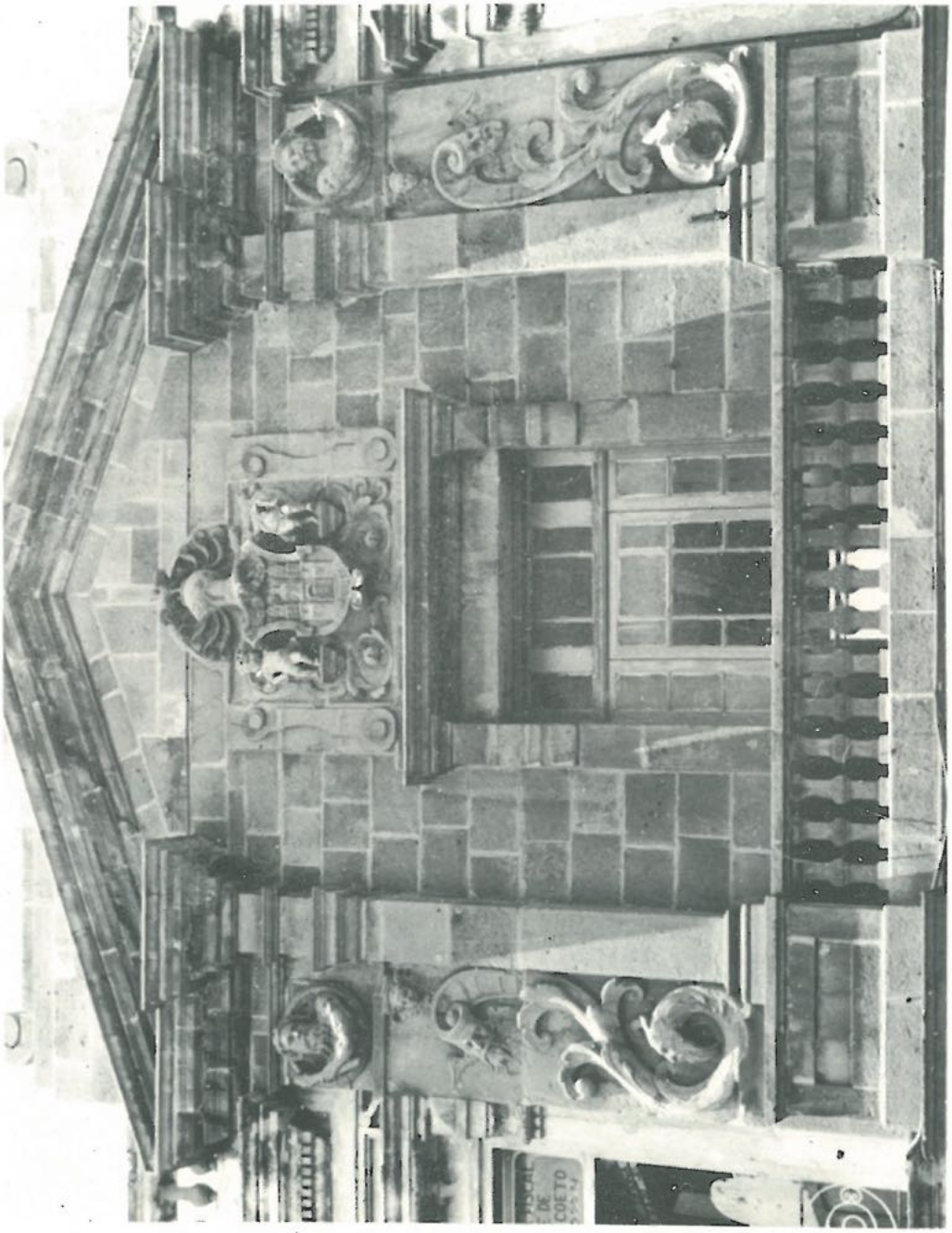


Fig.6. Restos de la portada de la antigua Alhóndiga de Puebla, aprovechados en un edificio moderno.

15. Torres declara en la probanza de 1576:..." en esta tierra le conosce de diez y nueve años a esta parte, poco más o menos, y aquella sazón le vido en la ciudad de los Angeles.." Marco: Ob.cit.,p.240.

16. Castro Morales: Art. cit., p. 19.

17. En una provisión del virrey, ordenándole que vaya a inspeccionar las obras de la catedral de Pátzcuaro. Marco: ob. cit., p. 155.

18. Ob. cit., p.

19. Art. cit., p. 108.

20. Art. cit., p. 109.

21. Como señala Navascués (art. cit., pp. 108 y 109), las figuras que sostienen las columnas de la calle central de la fachada complutense, recuerdan a las de la casa de Iñigo Angulo, de Burgos; y el tema de los ángeles de la clave de la puerta, que tiran de la guirnalda, pudo verlo Claudio en la Escalera Dorada de la catedral burgalesa.

22. Toussaint: "Huellas de Diego de Siloe en México", en 'Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas', nº 21 (México, 1953), pp. 14-17. Cf. también, del mismo: "Joyas de arte renacentista en México', en 'Anales', nº 8 (1942), pp. 75-76.

23. Romero Solano: "Información de Diego de Aguilera", en 'Anales', nº 21 (1953), pp. 109-111.

24. Bonet: "Túmulos del emperador Carlos V", en 'Archivo Español de Arte', 1960, p. 63, lo relaciona con el que hizo Machuca (1549) para las honras fúnebres de la princesa María de Portugal, conocido por un somero apunte.

25. "La traza original con que fue construída la catedral de México", México, Escuela Nacional de Arquitectura, 1964.

26. Chueca: "La catedral de Valladolid" (Madrid, 1947), pp. 180 y 183.

27. Angulo: "Las catedrales mejicanas del siglo XVI", en 'Boletín de la Real Academia de la Historia', 1943.

28. Ibídem.

29. Ob. cit., p. 185.

30. Ob. cit., p.

32. Gómez-Moreno: "Las águilas del Renacimiento español". (Madrid, 1941), pp. 85-86.

33. Angulo: "Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas" (Sevilla, 1936-1939)

34. Así consta en el informe del arquitecto Juan Gómez de Trasmonte, sin fecha, publicado en facsímil por Serrano: ob. cit., láms. 12a-12g.

NOTA FINAL

Agradezco a mi querido amigo D. Constantino Reyes Valerio de México, la fotografía de la antigua Alhóndiga de Puebla, que me hizo expresamente para este trabajo.

UNA CURIOSA REPRESENTACION DE LA SOBERBIA EN LA SILLERIA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE ZAMORA

ISABEL MATEO GOMEZ. INSTITUTO "DIEGO VELAZQUEZ". MADRID. ESPAÑA

Los tratados de iconografía describen generalmente a la soberbia como una mujer elegantemente vestida que se mira en un espejo y va acompañada por un pavo real[1]. Las representaciones gráficas de este pecado responden normalmente a lo reseñado en las iconografías; entre tales representaciones, creemos interesante destacar aquí el grabado de Peter Brueghel (Fig. 2) porque, además de ajustarse a la iconografía tradicional, recogida en la figura central, rodea a ésta de una serie de escenas evidentemente relacionadas con el mismo pecado, que enriquecen la representación o invitan a la investigación de las fuentes literarias del mismo, ya que tales escenas no son comentadas en los libros que tratan de esta materia. Entre todas ellas, quizá sea la más sugestiva la situada a la derecha del pavo real, en la que aparece una mujer lavándose los cabellos. Escenas similares hemos localizado en una bellísima talla en uno de los brazos de un asiento de la sillería del coro de la catedral de Zamora, en la que una mujer, totalmente desnuda, se lava también los cabellos (Fig.3); en una escultura que se conserva en el Ayuntamiento de Brujas (Fig.4); y en un grabado de S.H. Beham (Fig.1); que, evidentemente, se relacionan con el significado del grabado de Brueghel[2].

No cabe duda de que la escena de la mujer lavándose los cabellos es un modo de representar la soberbia, si tenemos en cuenta que en la iconografía medieval ello llevaba implícito el afán de la mujer por su atavío personal, su deseo de agradar, sobre todo a los hombres, y de aquí que, en muchos casos, se hayan identificado algunos símbolos de la soberbia con los de la lujuria[3]. Confirman este doble carácter, de un lado algunos párrafos tanto bíblicos como profanos, y de otro las propias escenas que presentan la escultura de Brujas y el grabado de Beham, en los que aparece presente algún hombre en escenas tan íntimas de la higiene femenina. Así, de Isaías (3,17) que cuando fustiga el lujo de las mujeres dice: "Por cuanto se han empinado las hijas de Sión, y andan paseando con el cuello erguido, guiñando con los ojos, y haciendo gestos con sus manos... y caminan con pasos afectados: raerá el Señor las cabezas de las hijas de Sión, y las despojará el Señor de sus cabellos", y del libro de Judith (10, 2) a propósito de los preparativos para seducir a Holofernes: "lavó su cuerpo ... y repartió en trenzas el cabello de su cabeza", se deduce que la higiene y el cuidado del cabello constituyen para la mujer elemento imprescindible de presunción. Con este mismo

matiz interpretamos las alusiones de Erasmo a la necedad de la mujer: "En segundo término, ¿qué otra cosa ambicionan más las mujeres en la vida que agradar mucho a los hombres? ¿No tienden a este fin sus adornos, sus tintes, sus baños, sus peinados, sus afeites, sus perfumes y cuantos artificios emplean para componerse, pintarse y fingir el rostro, los ojos y el cutis?"[5]. También en el texto de la Celestina[6] se alude a la higiene y embellecimiento que de su cuerpo hace la mujer: en el acto primero, Pármeno describe a Calixto las habilidades de Celestina del siguiente modo, "Ella tenía seis oficios, conviene saber: lavandera, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera. Era el primer oficio cobertura de los otros so color del cual muchas mozas destas sirvientes entraban en su casa a lavarse"; más adelante, en el capítulo cuarto, Celestina anima a Lucrecia, sirvienta poco agraciada de Melibea, a volverse más atractiva, con estas palabras: "¡Hija Lucrecia! ¡ce! Irás a casa y darte ho una lejía con que pares esos cabellos más que el oro"; por último, el capítulo noveno cuenta cómo Areusa, despechada por la admiración que despierta Melibea,

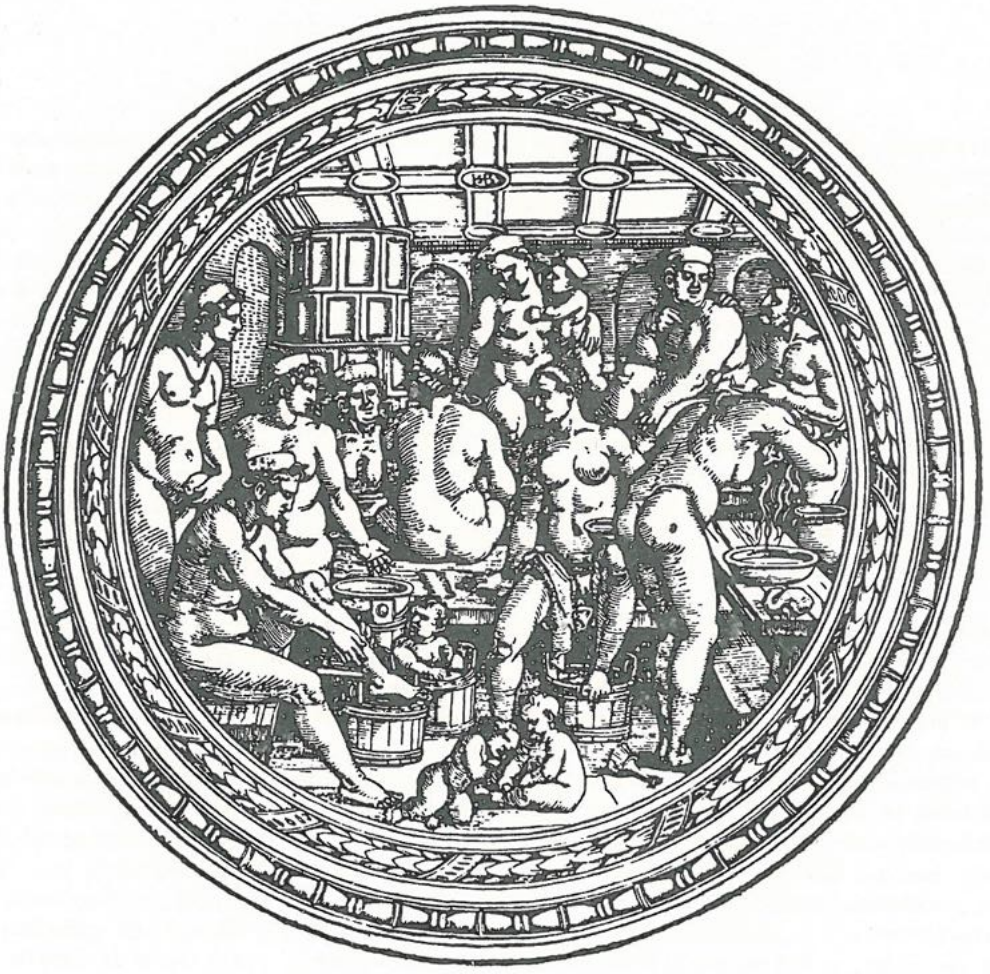
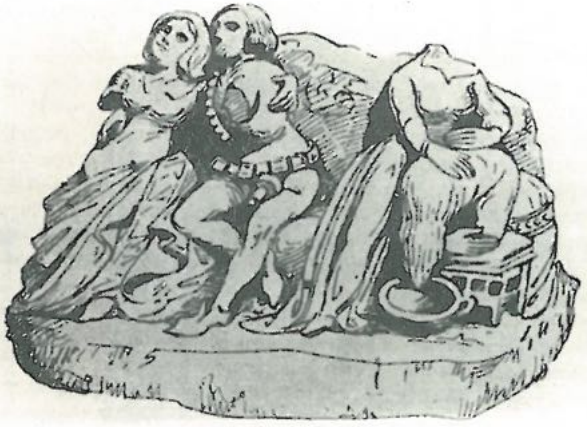


Fig.1. H.S. Beham. Mujeres en el baño (principios s. XVI).

2

3



4

Fig.2. Brueghel: La Soberbia, detalle (principios s, XVI).- Fig.3. Escultura de la silleria del coro de la Catedral de Zamora (fines del s. XV). Fig.4 Escultura en el Ayuntamiento de Brujas (Fines del s. XIV).

la critica de una forma curiosa atacando su poca higiene, no explicándose cómo Calixto se siente atraído hacia ella cuando "todo el año se está encerrada con mudas de mil suciedades".

Los textos escogidos para este trabajo no son muy numerosos, pero creemos que sí lo suficientemente expresivos para que podamos resaltar el sentido que en la época tuvieron ciertos aspectos de la higiene de la mujer como símbolo de su vanidosa presunción, como medio para atraer al hombre.

NOTAS

1. C. Ripa. "Iconología". Roma, 1603 (reimp. 1970); E. Mâle: "L'Art religieux en France de la fin du Moyen Age". París, 1908; L. Reau: "Iconographie de l'Art Chretien", vol. I. París, 1955.

2. El primero lo reproduce Maeterlinck en "Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamand et vallone: Les misericords de Stalles" (París, 1910) y lo interpreta como la infidelidad de un marido mientras su esposa se lava el cabello. El segundo aparece recogido por Hollstein: "German engravings, etchings and woodents", vol. II.

3. Op. cit. nota 1.

4. A propósito de estos baños mixtos, vease J. Bühler: "Vida y cultura en la Edad Media" (capítulo: Los cuidados del cuerpo). México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957.

5. Erasmo de Rotterdam: "Elogio de la Locura". Cap. XVII: La mujer encarnación de la Necedad. Madrid, ed. de Aguilar, 1949.

6. Fernando de Rojas: "La Celestina". Madrid, 1922, edic. Colección Universal.

EL PINTOR DIEGO GONZALEZ DE SAN MARTIN

MARIA DEL CARMEN MORTE GARCIA. COLEGIO UNIVERSITARIO. SORIA

Es uno de tantos pintores aragoneses, más conocidos documentalmente que como personalidad artística.

Las únicas noticias que poseemos, son de las obras que realiza en un período de veinte años, de lo que deducimos que si no murió prematuramente, su actividad como pintor sería mayor y desconocemos otras producciones suyas.

En 1545 restaura el retablo de Santa Quiteria de la iglesia de S. Miguel de los Navarros de Zaragoza. En 1546 contrata el retablo de la Virgen de la Coronación de la Iglesia de Tauste (Zaragoza). En 1552 se encarga de pintar para la iglesia de Villafranca (Navarra) los siguientes retablos: Terminar el del Altar Mayor; hacer el del altar de S. Miguel, el de S. Esteban, y el de S. Sebastián, más otro retablo para una nueva capilla. En 1554 pinta el retablo de la Virgen del Rosario para Tardienta (Huesca). Este mismo año, junto con el escultor Juan de Liceire, firma una capitulación con los cofrades de S. Valero para hacer un retablo en honor de dicho Santo en La Seo de Zaragoza. En 1556 se compromete a pintar el retablo de las Tentaciones de S. Antón para la iglesia del convento del mismo nombre. En 1559 recibe en comanda, junto con el escultor Liceire 10.000 sueldos jaqueses para el sepulcro del Conde de Aitona en Avingañá (Lérida). En 1566 contrata el retablo de la capilla de los Tornamira en la iglesia de S. Nicolás de Tudela, que había comenzado Rafael Juan de Monzón.

Aunque no sepamos ningún dato biográfico ni de su formación artística, una vez estudiada su obra hemos podido precisar las características generales de su personalidad artística. Es indudable su formación dentro de la escuela aragonesa del siglo XVI, siguiendo primordialmente la influencia rafaelesca. Destaca el culto a las formas rotundas y plásticas, a los volúmenes sólidos, a la falta de ambientación y de planos perspectivos. Es una pintura recia y seca, de fuertes caracteres, de una tactilidad de abolengo gótico. Elimina toda decoración superflua, todo elemento de distraer la atención del espectador y apartarlo de la acción esencial. Los personajes que se precipitan a un primer plano, reducidos a los esenciales, por tanto composición de pocos

elementos, que no tiene nada de la claridad italiana por lo apretado de sus figuras. El idealismo lleva a las figuras a la más intachable corrección, blandas expresiones y ensimismadas sonrisas. No sobresale la penetración sicológica, ni la emoción religiosa, son cuadros frios de impulso, demasiado sujetos a los cánones clásicos. Su colorido es brillante, con predominio del rojo y verde. Buen dibujante, aunque con defectos en las manos, propio de la escuela aragonesa de pintura.

Su arte evoluciona desde una corriente italiana de los años 1500 a 1520 hasta una manifiesta tendencia manierísta.

PHILIP II, FEDERICO ZUCCARO, PELLEGRINO TIBALDI, BARTOLOME CARDUCHO AND THE "ADORATION OF THE MAGI" IN THE ESCORIAL "RETABLO MAYOR"

PRISCILLA E. MULLER. HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. NEW YORK. U.S.A.

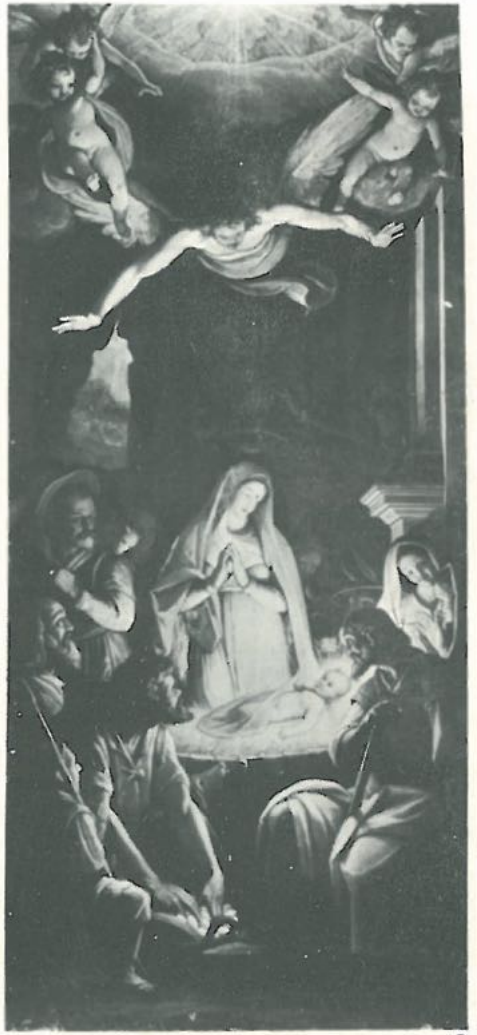
From 1564 until his death in 1598, Philip II was deeply concerned with planning of the royal monastery at El Escorial. Documentation of his interventions in the work he commissioned of artists he brought to work on this royal monument and its "retablo mayor" is extensive: that concerning the "retablo" has been summarized most recently by A. Cloulas in an article published in 1968[1]. In 1963, for commemoration of the IV Centenary of the monastery's founding, paintings in the "retablo" were restored and the huge altarpiece, ascending into an atmospheric halo realized since installation to impede visibility, was at last, with artificial lighting, made visible (Fig. 1).

While documentation reflects Philip's differences with the efforts of those he chose to execute the "retablo" canvases, little of the precise character of his demands is known. A heretofore unpublished drawing and contemporary Herreran prints examined together with related documents illuminates to some extent the nature of Philip's critiques as applied to the retablo's "Adoration of the Magi".

The "Nativity" and the "Adoration" by the Italian artist Pellegrino Tibaldi (1527-1596) are closest to the viewer, immediately above and to the sides of the altar. But the "Adoration" (at our right) was not the first to appear in the "retablo", nor is it Tibaldi's alone and unadulterated. For this composition, as for others in the "retablo", Philip, an astute and aware critic, relentlessly sought perfection, his search resulting in a continuing state of flux in the "retablo's" appearance during his lifetime.

Federico Zuccaro, whom Spaniards in the 1580's considered Rome's best and most renowned painter, was Philip's prior choice to execute the "retablo mayor" paintings. By mid-November 1588 Zuccaro, then in Spain more than two years, neared completion of his canvases. It was already known that his style pleased no one, beginning with the Kings[2]. Having endowed his paintings for the "retablo's" upper reaches with strong relief to satisfy Philip's demands that they project effectively through distance and dimness, Zuccari, on finishing his "Nativity" and "Adoration" (Fig. 2 y 3), presented them to the King separately, in good light prior to installation. But to Zuccari's claims

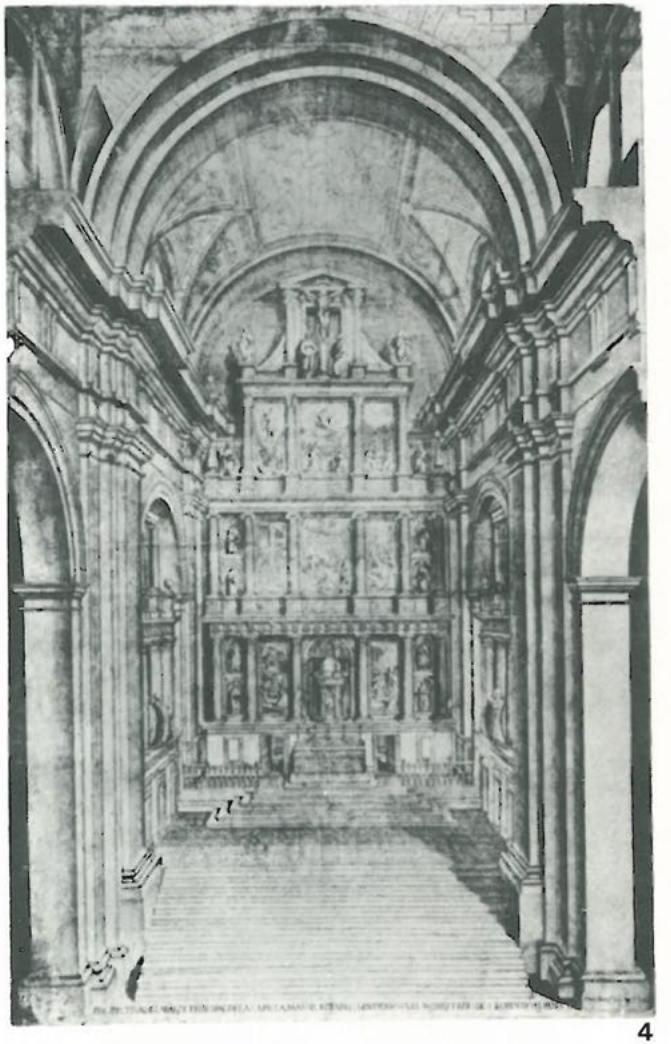
Fig.1. The retablo mayor, El Escorial, monastery church (photo: Mas)



2

3

Fig. 2 & 3. Federico Zuccaro, Adoration of the Shepheres and Adoration ofthe Magi (El Escorial, monastery museum; photos: Patrimonio Nacional).



4

5

Fig.4. Pedro Perret, Perspectiva, retablo mayor, El Escorial (from Cervera Vera, "Las estampas", facing p. 42).- Fig.5. Pedro Perret, The retablo mayor, El Escorial (in Juan de Herrera, "Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fabrica de San Lorencio el Real del Escorial", Madrid, 1589, Octavo Diseño).

6

7

Fig.6. Pellegrino Tibaldi, Adoration of the Magi, retablo mayor, El Escorial (photo: Patrimonio Nacional).- Fig.7. Bartolomé Carducho, Adoration of the Magi (Segovia, Alcazar; photo: Instituto Central de Restauración).

8

9

Fig.8. Drawing shown in fig.9, reversed.- Fig.9. Artist unknown, Drawing related to Pellegrino Tibaldi's Adoration of the Magi in the Retablo Mayor, El Escorial (New York, private collection).

that he here offered "all that art could accomplish", in paintings viewable from near or far, Philip, after long contemplation, asked only if the shepherd's basket (in the "Nativity") indeed held eggs. This confirmed by Zuccaro and little else said, all understood Philip's displeasure: a henless shepherd hurriedly leaving his flock in mid-night could rot have gathered so many eggs[3]. Philip's sparing comment on seeing the dry, static late-Mannerist compositions was consistent with both the Catholic king's characteristic reserve and with his preoccupation with "decoro", or appropriate and precise iconographical correctness. Within a month, Zuccaro's departure from Spain was announced.

Despite criticism of Zuccaro's afforts, his paintings (now in the monastery museum) were placed for a time in the "retablo"[4]. Thus they appear in the 1589 engraving of the retablo (Fig. 5) by Pedro Perret whom Juan de Herrera, architect to Philip and the Escorial, brought from Rome to engrave, following his own drawings, the plates illustrating his deluxe publication of 1589, the "Symario de el Escorial"[5].

With Zuccaro to leave on December 11, 1588, Tibaldi was assigned on the day preceding to complete the "retablo"[6]. Then under contract to Philip for more than two years, his major assignment had been the frescos of the monastery library. Both frescos and his "retablo mayor" cavases were appraised in January 1592.

The 1592 appraisal by Diego de Urbina and Patricio Caxés of the three Tibaldi "retablo" canvases ("Nativity, Adoration and Martyrdom of St. Lawrence; Fig. 1) indicates unresolved differences, the two artist-appraisers carefully noting that their evaluation was based upon "the state in which (the paintings) now are". And further, that they were not including "that which Peregrin says they made him alter" after completion, something they claimed not to known. Thus, as of January 22, 1592 Tibaldi had finished his "retablo" paintings, had carried out requested alterations, and possibly, had still to undertake additional modifications[7].

Nonetheless, his paintings were in the "retablo" before May 23rd when he was continuing to collect installments of the 3000 "ducados rreales" awarded him for the three paintings[8]. During the following years, however, further changes were effected. On March 15, 1596, following Tibaldi's return to Milan (where he died late in May, his presence in Spain last documented in his testament of April 1594)[9], Bartolomé Carducho and Luis de Carvajal submitted an appraisal of works by a Spanish painter, Juan Gómez. Included in the document is a tantalizingly unspecific reference to "that which (Gómez) had done on the... "Nativity" and the "Adoration of the Kings" in the "retablo mayor" of "San Lorenzo el Real"; the related appraisal itemized 100 "rreales" for each of two "diseños" for the two "ystorias"[10]. "Diseños" had been required of Tibaldi as well, Caxés and Urbina recalling later that they had considered in 1592 the two he had done for his "retablo mayor Adoration" (Fig. 6)[11].

Thus for this Tibaldi "Adoration" at least three "diseños" were presented, two of a preparatory nature by Tibaldi and one with suggested revisions by Gómez. In addition, one or more drawings presumably in reverse may have been prepared by Herrera and Francisco de Mora for engraving by Perret since the published 1589 engraving showing Zuccaro's paintings in the "retablo" was not the last to show the altarpiece. Since the

mid-eighties, Herrera had also planned to include in the "Sumario" a perspective view of the "retablo" in its setting[12]. Doubtless because of Philip's continuing adjustments this desired view could not be brought to conclusion and it was not included in the "Sumario". A rare proof of the "Perspectiva" (Fig. 4) belonging to the Biblioteca Nacional, Madrid (but recently unavailable and hence studied in the facsimile reproduction shown) evidences an apparent re-engraving of the lowermost section of the "retablo" most probably done in an effort to update its appearance[13]. Perret's dating of the plate seems also to have been altered, the "1598" till now unquestioned apparently an attempt to modify "1588" to "1590". For by 1598 Herrera's interest in the project would have died with him in the preceding year, Philip himself would die in September and, while the engraver no longer shows the rejected Zuccaro canvases of 1588, the "Nativity" and "Adoration" in the re-engraved lower level are not yet those by Tibaldi in place early in 1592 as we know them (Fig. 1)[14].

That the "Adoration" shown in the "Perspectiva" may represent Tibaldi's earlier, unmodified version is suggested by comparison with a drawing clearly related to the project (Fig. 8). Essentially in copia ink and wash on laid paper with watermark similar to that on drawings by Herrera and others for the Escorial, the unusual dimensions of the drawing reflect the architectural demands of the altarpiece. On the verso is a contemporary inscription in similar sepia ink, "De mano de Pelegrin pintor del rey"[15] Viewed in reverse (Fig. 8), --the original shows the composition in reverse--, the drawing appears to offer an intermediary stop in development of the composition, for the engraved "Adoration" of the "Perspectiva" which abandoned Zuccaro's rendering exhibits a similar almost frontal turn of Virgin and Child and suggests the diagonal relationship between Virgin and Child and Magi developed in the drawing and, most forcefully, in the Tibaldi painting as we know it (Fig. 6).

Evident differences between drawing and painting include a relatively timid figure conception in the drawing (Fig. 8), a comparative beauty, charm and approachable naturalness of its Virgin and Child and, most obvious, the presence of the realistically interested stable animals dominating the central area of the drawing. Quite possibly the relative intimacy of this version and the overbearing, central lowly beasts were the elements faulted by the "decoro"-preoccupied Catholic King; among the modifications he demanded were perhaps a return to a more hieratic Virgin and Child image (as in Zuccaro's "Adoration") and deletion of ox, ass and horse. The last produced a glaring compositional gap now (Fig. 6) only inadequately occupied by the figure of the angel; while present in Zuccaro's composition, this figure was not a frequent member of "Adoration" scenes and indeed, in Matthew 2:13, appears only after withdrawal of the Magi.

Whether Tibaldi or Gómez executed these significant changes remains conjectural, as does authorship of the drawing (Fig. 9), its draughtsmanship not approximating Tibaldi's and the verso inscription, not in Tibaldi's hand, apparently referring to the painting represented and not to accompanying the drawing. That the composition is shown in reverse implies that it was prepared for an engraving and, though evidence proving an attribution to Herrera or Mora is lacking, the watermark points to the Herreran Escorial milieu the signature in black ink at the lower right is identifiably that of Bartolomé Carducho who had come from Rome with Federico Zuccaro and had, with Carvajal, appraised in 1596 the Gómez "Diseños" for Tibaldi's "Nativity" and "Adoration"; remnants of script below the signature might be thought to reflect this evaluation and hence Gómez's authorship of the drawing were the composition not in reverse.

To summarize, the "Adoration" depicted in the drawing was at inception believed to be by Tibaldi's hand, it unquestionaly relates to his "retablo mayor Adoration" (showing that composition at an intermediary stage) and at some moment (perhaps in 1596) it was in the hands of Bartolomé Carducho. Barring Carducho's own authorship for reasons of style (though remembering that the drawing, in reverse and probably done for engraving may have caused some modification in its artist's manner, Carducho is not among those who are known to have prepared drawings for Perret), it may be that he retained and admired the drawing: he was at the least impressed by the composition, its diagonal left-to-right movement, volumetric figure conception, the grace and ease of its Virgin and Child, all of which he reflected, similarly aligned, in his own "Adoration of the Magi" of 1600 for the Alcázar, Segovia (Fig. 7).

The documentary and visual evidence relating to the "retablo mayor Adoration thus demonstrates something of the nature of Philip's interventions and the degree to which he, together with his artists, Italian and Spanish, contributed to set a pattern for the early Baroque art of Spain.

NOTES

1. Fr. Julián Zarco Cuevas, "Pintores españoles en San Lorenzo el Real de el Escorial", Madrid, 1931, and "Pintores italianos en San Lorenzo el Real de el Escorial", Madrid, 1932: Annie Cloulas, "Les peintures du grand retable au monastère de l'Escurial", 'Mélanges de la Casa de Velázquez', IV (1968), 173-202.

2. Klevenhuller's letter of 11 November 1588; see Francisco Javier Sánchez Cantón, "La pintura de la escuela italiana en el Escorial", 'El Escorial, 1563-1963 IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real', Madrid, 1963, II, 382 n. 9. Re: Zuccaro's fame as a reason for Philip's invitation, see "Memorias de Fray Juan de San Jerónimo (1563-1591)", in Francisco Javier Sánchez Cantón, 'Fuentes literarias para la historia del arte español', Madrid, 1923, I, 257-258.

3. Fray José de Sigüenza, "Historia de la orden de San Jerónimo, 1600-1605", in Sánchez Cantón, 'Fuentes', I, 400-401.

4. Sigüenza, "Historia", 401.

5. Juan de Herrera, "Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial", Madrid, 1589; see Luis Cervera Vera, "Las estampas y el Sumario de el Escorial por Juan de Herrera", Madrid, 1954, with facs. repros. of the engravings, that of 1589 here referred to facing p. 84.

6. Sánchez Cantón, "La pintura... Escorial", 382 n. 9.

7. Zarco Cuevas, "Pintores italianos", 260-262.

8. Zarco Cuevas, "Pintores italianos", 264; the May 23 payment was part of the 3000 ducat total, not a supplementary payment as stated by Cloulas, 197.

9. Tibaldi's testament of April 24, 1594 in which he specified that all paintings, gesso heads, sketchbooks and drawings be sent to his son, Lucio Baldi in Milan (with the exception of a large painted Christ) in Marqués de Saltillo, "Artistas Madrileños", 'Boletín de la Sociedad española de Excursiones', JVII (1953), 160-163; the original ms. in the Archivo Histórico de Protocolos, Madrid.

10. Zarco Cuevas, "Pintores españoles", 123-124 and 121.

11. Zarco Cuevas, "Pintores italianos", 268-269, a document of 23 July 1593 in which Caxés recalls the matter of the 1592 appraisal. While Spanish has the word "dibujo" for "drawing", and now "diseño" as well, it has also "designio", the only one of the two which appeared in the Royal Academy dictionary of 1732. The latter is a broader term, encompassing "design", "plan", "preliminary sketch". "Diseño" rather than "dibujo" would not have been unusual in the late 16th-century Escorial milieu with its many Italian artists for whom there was only "disegno". Since "diseño" implies something more than a drawing--witness Herrera's use of the word in titling the plates of his "Sumario"--, preparatory or revisionary drawings, i.e., projections of intent, were probably meant in the document noted. Caxés and Carvajal also itemized a "dibujo" for a picture in the document noting the two "diseños" for the two "retablo mayor" paintings.

12. Cervera Vera, "Las estampas", 43, 48, 91, 93.

13. Eugenio Llaguno y Amírola (d. 1799) knew of the "diseño general en perspectiva" ("Noticias de los arquitectos y arquitecturas de España desde su restauración"...con notas, adiciones y documentos por... Ceán Bermudez, II, Madrid, 1829, 130) but it seems not to have been widely known earlier; Jehan Lhermite, in Spain from 1590 till 1602, instead copied for his ms. the published Octavo Diseño ("Le Pas - setemps de Jehan Lhermite publié aprés le manuscrit original...", Antwerp, 1890 and 1896, II, pl. 8). Facsimile reproduction of the Biblioteca Nacional's prints of the Perspective in Cervera Vera, "Las estampas", facing p. 112; I thank Sra. Doña Elena Páez, Vda. de Santiago, for her many efforts in seeking this print for me.

14. Both Cervera Vera ("Las estampas", 41, 48) and Matilde López Serrano ("El grabador Pedro Perret", 'El Escorial', II, 697) accept the 1598 date, Cervera Vera considering Perret as not having finished the "Perspectiva" till then, López Serrano as then having returned to work on the Escorial engraving.

15. Switzerland, auction: New York, private collection; sepia ink and wash, pencil, white bodycolor; 376 x 174 mm., the watermark a lozenge-shaped grape cluster with the letters "RV" within (cf. Patrimonio Nacional, Biblioteca de Palacio, "Catálogo de Dibujos. I. Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el monasterio del Escorial", prelim. study by Matilde López Serrano, Madrid, 1944, 18-28): while López Serrano (14) follows Briquet's examples and considers this paper to be French, Briquet notes Likhatscheff's reference to a similar watermark on paper made in Madrid (erroneously quoting a 1482 date; H. Briquet, "Les filigranes", Leipzig, 1923, IV, 653, no. 13154); similar watermarks appear in the Barcelona "Llibres de Passanties" as late as 1613 (Barcelona, Instituto Municipal de Historia de la Ciudad). Neither penmanship nor orthography is compatible with Tibaldi's as seen, for example, in his testament of 1594.

16. As compared with, for example, a Bartolomé Carducho signature on a 1591 document in the Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, located with the kind assistance of Sr. D. Alejandro Martín Ortega.

17. Vincencio Carduchi, "Dialogos de la pintura", Madrid, 1633, fol. 66.

GENOESE ART IN THE EPOCH OF PHILIP II

MARY NEWCOME. STATE UNIVERSITY OF NEW YORK AT BINGHAMTON

A rich maritime city in the Renaissance, Genoa was on the trade route linking Spain with northern Europe and the East. As the Genoese were also bankers to the Spanish Crown, it was not uncommon for Genoese painters and paintings to be seen in Madrid, particularly during the reign of Philip II who commissioned and purchased Italian art.

Philip II is known to have admired and collected paintings by the Venetians Veronese, Titian and Tintoretto, but the lean, angular figure style and monumental compositions of Genoese mannerism were of equal importance for Spanish painting and an equal source of pleasure for the King of Spain.

The first artist from Genoa to be commissioned by Philip II was the architect-painter-sculptor Giambattista Castello who arrived in Madrid in 1567. Little is known about his work at the court, or the work of his son Fabrizio, or his students Battista Perolli and Nicolo Granello who followed Castello to Spain and stayed after his death in 1569. They, however, brought with them the Genoese tradition for elaborate and monumental fresco decoration which later was expanded in Spain with the arrival from Genoa of Luca Cambiaso, his son Orazio and favorite pupil Lazzaro Tavarone. Appointed by Philip II to be court painter in 1583, Cambiaso established for a brief time a flourishing and influencial school of Genoese painting in the Escorial. The amount of work executed in his 21 months at the court was stupendous. The static forms, sobriety, elegance and psychological insight of Cambiaso and his school seen in the four large altarpieces and the colossal multi-zoned fresco on the choir vault in the Church of St. Lawrence in the Escorial most grandly reflect the piety and emotional idealism of Philip II. After Cambiaso's death in 1585, Fabrizio Castello, Granello and Tavarone continued working for the King, painting frescoes in the Gallery of the royal apartments in the Escorial.

The grandiose compositions of the Genoese Escorial paintings, which were held in high esteem by the King, were prototypes for subsequent monumental religious painting in Madrid, and the bold rapid style of the Genoese drawings influenced a generation of Spanish draughtsmen.

TESTIMONIANZE DELLA CULTURA ARCHITETTONICA SPAGNOLA (E ARABA) NEL RINASCIMENTO ITALIANO: ALCUNI DISEGNI DI GIORGIO VASARI IL GIOVANE

LOREDANA OLIVATO. UNIVERSITA DI PADOVA. ITALIA

Nell'ambito della trattatistica urbana del Rinascimento italiano val la pena di considerare -per l'importanza dei collegamenti culturali che ne derivano e le loro implicazioni sul piano internazionale- l'imponente quantità dei rilevamenti grafici dovuti alla penna di Giorgio Vasari il Giovane[1], dove ci colpiscono come fatti di singolare eccezionalità nel panorama più ovvio, "tradizionale" e, insomma, tosco-romano e italiano, le testimonianze di episodi scelti fra alcuni dei più significativi esempi dell'architettura spagnola. La produzione grafica del teorico toscano -conosciuto e studiato soprattutto per la stesura di un articolato progetto di "Città Ideale", fra i più dettagliati e completi per la comprensione del fenomeno dell'utopia urbana manierista[2]- si compone di disegni e progetti organici appartenenti ai più diversi campi dell'esperienza intellettuale, dall'architettura alla geometria, dall'ottica all'arte della guerra, nel tentativo di adeguarsi all'ideale di eclettica conoscenza scientista che i canoni del tardo rinascimento venivano propugnando e sollecitando. La dimensione di cui il Vasari jr. partecipa è quella splendida e raffinata della corte medicea dei successori di Cosimo il Grande di cui -in virtù del nome benemerito dell'illustre zio, il Biografo, e dei servigi resi in campo politico dal padre- potè far parte in posizione di privilegio, godendo della dignità di funzionario granducale[3].

Ma soprattutto interessanti ai nostri fini -che intendono identificare il collegamento con la cultura architettonica spagnola- sono due manoscritti, risalenti ai primi anni del 1600, conservati presso il Gabinetto dei Disegni degli Uffizi di Firenze[4], che possiamo specificamente considerare costruiti su intenzioni vagheggianti un nuovo rapporto fra uomo ed ambiente urbano che, identificato dal Nostro nella innovazione di strutture edilizie razionali, venne da lui programmato tramite una lettura dei monumenti la quale permettesse di scomporre i nessi costruttivi in altrettanti "tipi" architettonici per ricostruire "a posteriori" -e al di fuori del loro contesto originario- mediante un processo intellettivo, non solo le suggestioni difformi ma in primo luogo gli strumenti atti a recuperarne indicazioni e metodi. Il tutto, mantenendo come base l'apporto materiale delle diverse suggestioni, a volte a livello di semplice suggerimento, a volte come puro ricalco, che gli vennero tramite le relazioni di lavoro e di cultura che egli ebbe modo di stringere: e

la Spagna, anche ed evidentemente per i rapporti politici e militari che manteneva con il granducato toscano, non fu certo l'ultimo approdo dei suoi interessi. Infatti, è noto come i Medici, grazie al sottile gioco di particolari rapporti diplomatici, si fossero legati con vincoli di parentela alla casa reale spagnola di cui coltivarono l'amicizia anche tramite lo scambio d'artisti e di maestranze[5].

In questa misura è significativo riconoscere, appunto, tra i disegni del giovane Vasari -riproducenti per lo più planimetrie, alzati, frammenti di edifici e strutture architettoniche- anche testimonianze clamorose della esperienza edilizia spagnola. Si tratta di rappresentazioni planimetriche che raffigurano il duomo di Siviglia[6], la cattedrale e l'alcazar di Toledo[7]; un disegno prospettico è dedicato al ponte d'Alcantara sul Tago[8]. Vengono anche inserite le piante della moschea e dei bagni di Tunisi[9] che, pur essendo sia geograficamente che storicamente e culturalmente, lontane dai precedenti, tuttavia si possono considerare in questo discorso in quanto non proprio estranee ad un'area di civiltà in qualche modo "connessa".

E' il caso, anzitutto, di rilevare l'importanza -del resto scontata- di tali documentazioni che possono per giunta considerarsi, in alcuni dei casi citati, testimonianze non indifferenti di opere oggi perdute o, nel tempo, modificate e manomesse. Su questo piano annotiamo peraltro come si tratti di appunti grafici quanto mai schematici, volti più alla descrizione del fenomeno costruttivo che alla sua tipologizzazione. L'intento del Nostro, infatti, non è di raggiungere problematicamente il significato e i valori strutturali dell'oggetto architettonico, ma semmai di estrapolarne e fissarne le modulazioni sintattiche onde offrire un valido parametro alla comprensione di analoghe forme. Di qui è inevitabile una generalizzazione del segno grafico che si limita ad accogliere i dati di fatto di più macroscopica evidenza, scadendo spesso nell' approssimazione e nella sfocatura rispetto alla concretezza del "dato".

Ma al di là del valore, sino ad un certo punto, documentario, dei disegni, resta -ed è importante sottolinearlo- il contesto storico in cui le specifiche tipologie raccolte e disegnate furono oggetto di attenzione e il significato che un'operazione del genere viene ad assumere per la cultura del manierismo toscano. Anzitutto abbiamo già evidenziato che fu il clima della Firenze granducale che determinò e presenziò alla crescita di tali interessi: la Firenze di Francesco I e del successore Ferdinando, che aveva assistito alla presa di potere, a livello culturale ed ideologico, da parte del "Principe" con carattere spiccatamente razionalistico: ne fu inevitabile conseguenza l'incremento dato alle arti e alla tecnologia; l'interesse profondo e curioso per l'indagine scientifica, la volontà di inseguire i fenomeni naturali alla ricerca dell'inconsueto e del "meraviglioso". Alla realtà oggettiva si sostituisce una natura artificiale (che si manifesta negli spettacolari apparati delle feste bandite dal sovrano) popolata da macchine ed automi, dove i momenti della conoscenza sono funzionalizzati a indagare i reconditi accessi della sfera sensibile, dove quanto trascende ciò che è noto viene prescelto per essere fissato nell'immobilità della collezione scientifica.

In questa luce possiamo cogliere il valore degli apporti vasariani come contributi originali ed illuminanti che esaltano le possibilità di una sperimentazione di "tipi" architettonici prescindendo dall'adeguamento plateale e monodico al rigorismo classicista, ai suoi codici immutabili ed alle sue predeterminate aree storico-geografiche. Si trattava anche -si può legittimamente credere- di una sorta di ghiotta curiosità per i teorici e

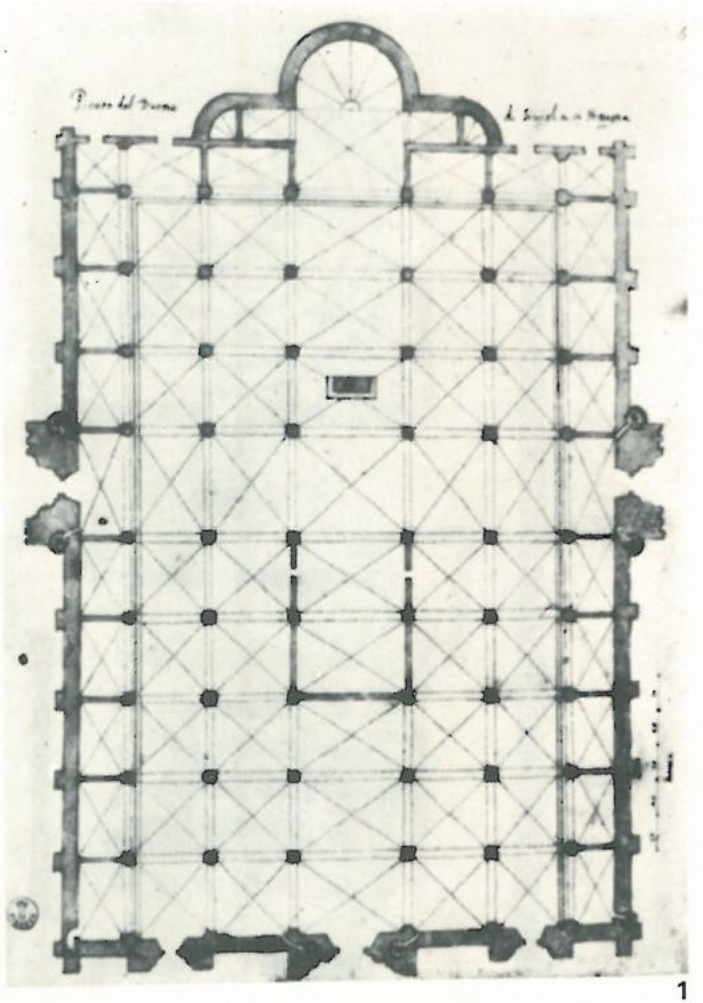
gli architetti locali, dove venivano dipanate forme inconsuete ed ambigue, fino a quel momento condannate ad essere neglette e rinnegate. Ma soprattutto è interessante rilevare che alla base di tale operazione di recupero sta una sottile -e forse inconscia ma non per questo meno corrosiva- contestazione della prassi ortodossa del costruire. Al di là dei canoni di un purismo classicista codificato dalla tradizione vengono colti nuovi valori nelle tipologie "eretiche" della Spagna gotica o aperta ad un "altro" Rinascimento. Viene evidenziato il vuoto di valori che sottende alle formule meccanicistiche e ripetitive in cui si venivano disperdendo i fermenti più vivi della Rinascita classica. Senza violente imposizioni di principio o troppo decise affermazioni espressive, il giovane Vasari riesce a suggerire, raccogliendo gli echi di un'epoca la cui crisi va ingigantendo di momento in momento, il fallimento della presunzione di valori "universalistici" che la civiltà umanistica aveva imposto e l'alternativa dialettica verso nuove, suggestive ipotesi di lavoro.

NOTE

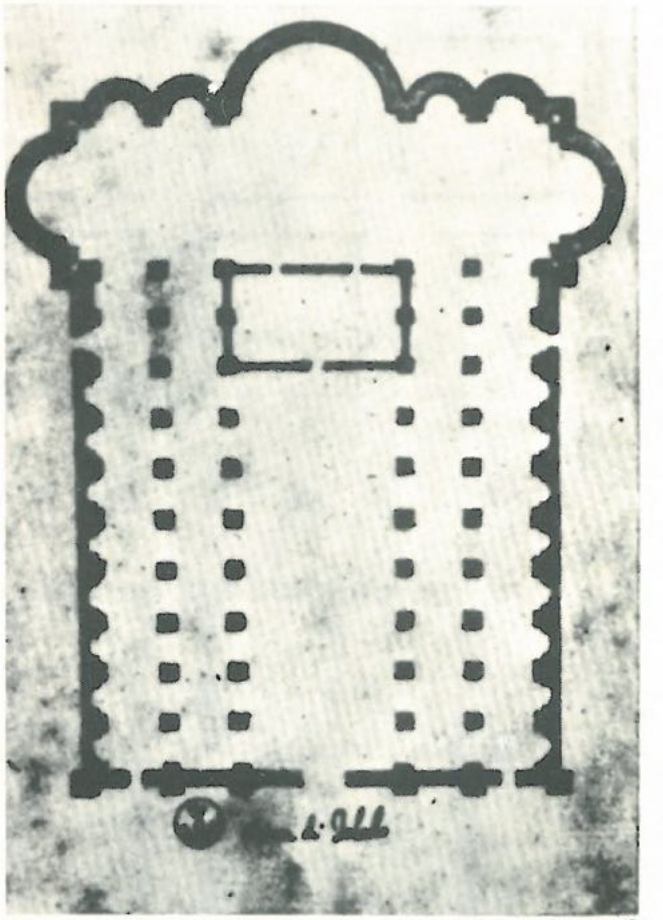
1. Per notizie e bibliografia sull'opera di Giorgio Vasari il Giovane mi permetto di rimandare a due miei interventi: "Profilo di Giorgio Vasari il Giovane", in 'Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte', 1970, pp. 181-229 e "Giorgio Vasari il Giovane. Il funzionario del 'Principe'", in 'L'Arte', 1971, pp. 5-28. Sull'attività del nipote del Biografo si veda il recente saggio di F. Borsi-V. Stefanelli in Giorgio Vasari il Giovane, "La città ideale. Piante di chiese (palazzi e ville) di Toscana e d'Italia", Roma 1970, pp. 11-50 e "passim". Per una valutazione sul volume in questione cfr. la recensione che ho curato per 'Antichità Viva', 1973, nº 5, pp. 68-70.

2. Edizioni critiche dell'interessante manoscritto, conservato presso il Gabinetto dei Disegni degli Uffizi di Firenze (d'ora innanzi G.D.U.; cfr. ai Ni 4529-4594), sono state curate da T. Zarebska ("Miasto idealne Kawalera Giorgio Vasariego", Warzawa 1962) e da V. Stefanelli (cfr. il citato G. Vasari il Giovane, "La città ideale", cit.).

3. Sull'ambiente culturale che fiorì attorno alla corte dei Medici si vedano i saggi di L. Becherucci ("Momenti dell'arte fiorentina del cinquecento", in 'Il Cinquecento', 1955, pp. 132 sgg.), E. H. Gombrich ("The Early Medici as patrons of Arts. A survey of primary sources", in AA. VV; "Italian Renaissance Studies", London 1960, pp. 279-311; ripubblicato successivamente in "Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance", London 1966, pp. 35-57), E. Battisti ("L'Antirinascimento", Milano 1962 pp. 229-253 e "passim"), A. Chastel ("Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico", trad. it. Torino 1964), A. M. Nagler ("Theatre festivals of the Medici 1539-1637", New Haven and London 1964); un ampio studio sull'opera di mecenate del Granduca Francesco I è stato recentemente completato da L. Berti, "Il Principe dello Studiolo", Firenze 1967 mentre per i legami che la corte toscana strinse fuori d'Italia si veda l'interessante saggio di D. Heikamp, "Mexico and the Medici", Firenze 1972. Sono inoltre fondamentali i diversi interventi di E. Borsook, "Art and Politics at the Medici Court", in 'Mitteilungen des Kunsthisterischen Institutes in Florenz', 1965, pp. 31-54; 1967, pp. 95-114; 1969, pp. 91-114 e 201-234: importante soprattutto quest'ultimo ai nostri fini dal momento che vien ricordato, fra gli artisti che collaborarono agli apparati scenografici che fecero contorno alles titi proprio in Firenze a celebrazione funeraria di Filippo II, Ludovico Cigoli. Fra le tele illustrative la vita del defunto sovrano risultavano, infatti, ovviamente inseriti dallo scenografo Cigoli, un "Occupazione di Tunisi" e "Filippo che ispeziona il modello dell'Escorial". Ancora, non va dimenticata la circostanza che vide il Vasari jr. attento alla produzione di Ludovico: un disegno del Nostro riprende esplicitamente uno studio del Cigoli per la cupola di S. Pietro (cfr. G. D. U., Nº 4879 e Nº 7980) così come la cupola di S. Maria del Fiore riprodotta da Giorgio (cfr. G. D. U., Nº 4878) è chiaramente ispirata al disegno di analogo soggetto di Ludovico (cfr. G. D. U., Nº 7980). Sull'attività del Cigoli come architetto basti citare, anche per la vasta bibliografia riportata, il saggio di A. Gambuti, "Ludovico Cigoli architetto", in 'Studi e documenti d'architettura', 1973, Nº 2, pp. 37-136.



1



2

Fig.1. G. Vasari il Giovane, Pianta del Duomo di Siviglia. Firenze, Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, Nº 4792.- Fig.2. G, Vasari il Giovane, Planimetria della cattedrale di Toledo. Firenze, Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, Nº 4732.

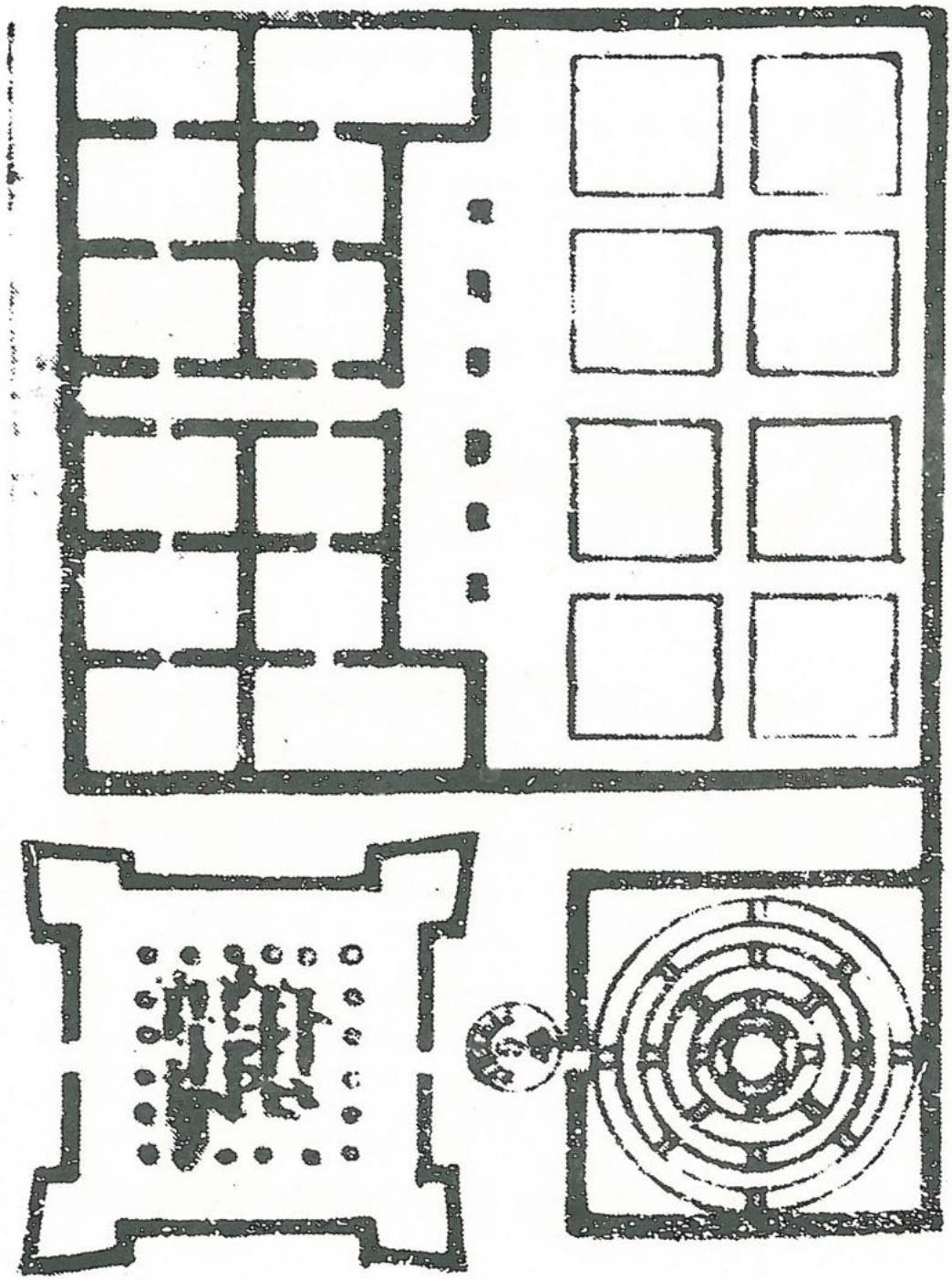
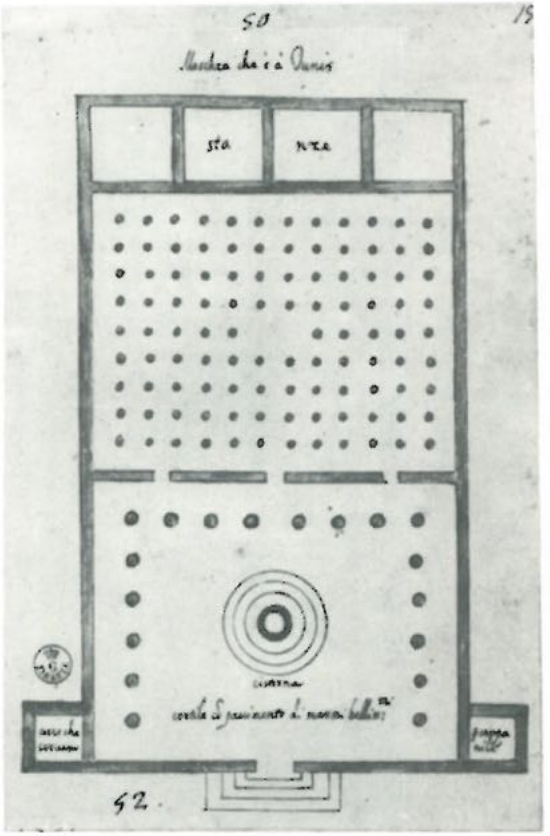
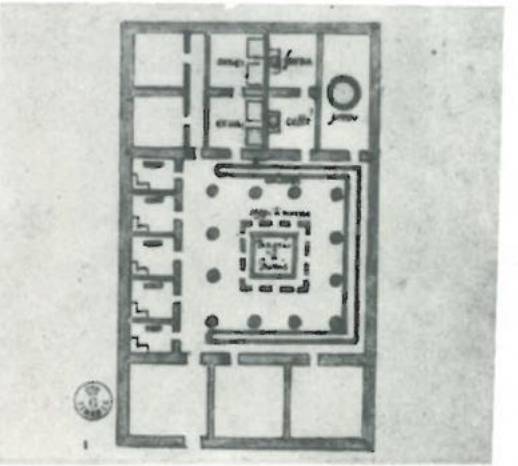


Fig. 3. G. Vasari il Giovane, L'Alcazar a Toledo. Firenze, Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, Nº 4762.



4

5



6

Fig.4. G. Vasari il Giovane, Ponte d'Alcantara sul Tago. Firenze, Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, Nº 4767.- Fig. 5. G. Vasari il Giovane, Planimetria di mosches a Tunizi. Firenze. Gabinetto dei disegni degli Uffizi, Nº 4764.- Fig. 6. G. Vasari il Giovane, Bagni a Tunizi. Firenze, Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, Nº 47 66.

4. Si tratta dei manoscritti intitolati "Piante di chiese di Toscanea d'Italia disegnate dal Cavalier Giorgio Vasari" (G.D.U., nº 4715-4944) e "Porte e finestre di Firenze, Roma disegnate dal Cavalier Giorgio Vasari, nipote del celebre Giorgio Vasari pittore, architetto, e storico" (nº 4595-4714): il primo dei due è stato edito a cura di V. Stefanelli(cfr. G. Vasari il Giovane, "La città ideale", cit.).

5. Sulla politica dei Medici nei rapporti con l'impero spagnolo si vedano, oltre ai già citati interventi di E. Borsook ("Art and Politics", cit.) e L. Berti ("Il Principe", cit.), il ricco saggio di I. Masetti Bencini, "Omaggi e doni di Ferdinando I alla famiglia reale di Spagna",in'Archivio Storico Italiano', 1909. Per i vincoli di parentela stretti fra la signoria toscana e la corte di Spagna basti rimandare al "classico" G. Pieraccini, "La stirpe dei Medici di Cafaggiolo", Firenze 1925.

6. Cfr. G.D.U., Nº 4792: cfr. fig. 1.

7. Cfr. G.D.U., Nº 4732 e 4762: cfr. figg. 2 e 3.

8. Cfr. G.D.U., Nº 4767: cfr. fig. 4.

9. Cfr. G.D.U., Nº 4764 e 4766: cfr. figg. 5 e 6.

THE TOMB OF BELTRAN DE LA CUEVA DE CUELLAR

BEATRICE G. PROSKE. THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. NEW YORK. U.S.A.

King Enrique IV of Castilla gave to his favorite, Beltrán de la Cueva, the title of Duque de Alburquerque and also the "señorío" of Cuéllar in the province of Segovia in the year 1464.[1] The Duke received permission to build a chapel in the church of the Convento de San Francisco in 1476[2]. He rebuilt the whole church and planned to make it a mausoleum for his family. Eventually several magnificent alabaster tombs were erected. That of the Duke and two of his wives was a free-standing monument in the crossing; those of his brother, Gutierre de la Cueva, bishop of Palencia, were wall tombs in the transepts.

The monastery church gradually fell into disrepair after having been occupied by French soldiers during the Peninsular Was and abandoned after the secularization of the monastery. The Marqués de Alcañices, who owned the property at the end of the nineteenth century, moved the remains of his ancestors to the Convento de Santa Clara and sold the two wall tombs to an English dealer, from whom Archer M. Huntington acquired them for The Hispanic Society of America in 1906[3]. Since the tomb of Don Beltrán had been badly damaged, it was not included in the sale, although a few decorative fragments that came with the wall tombs seem to have been taken from it.

The earliest account of its projected appearance is contained in Beltrán's will, a copy of which I was able to consult by kind permission of the Duque de Alburquerque in the archives of his family[4]. This section reads, "mando...que hagan mi bulto de Alabastro armado como es costumbre adelantte cabe las gradas cabe el Altar maior por do agora empiza la subida si yo no lo dexare acauado o hecho e que en el a mi mano derecha se haga el bulto de mi amada señora muger doña María de Velasco la Duquesa que agora es, e a mi mano izquierda el de mi amada señora muger la Duquesa Doña Menzisa de Mendoza, y en el otro Cabo en el arco de la epistola el de mi Amada muger la Duquesa doña Menzia Henríquez aunque su Cuerpo esttê con el Conde Diego de Alba por que haia partte de los oficios y sacrifizios que en la dicha mi capilla se hizieren e que a ttodas tres duquesas los sea fecho sus bultos de Alabastro segun a su denidad y estado Conuiene y anssi al obispo de Palencia mi hermano en el arco que agora esta, le sea fecho un bulto de Alabastro en pontifical, e sean fechas redes de yerro a la dicha mi Capilla las

1

2

Fig.1. Temperance. Valladolid. Museo Arqueologico Provincial. Fig.2. Angel. Barcelona. Museo Marés.

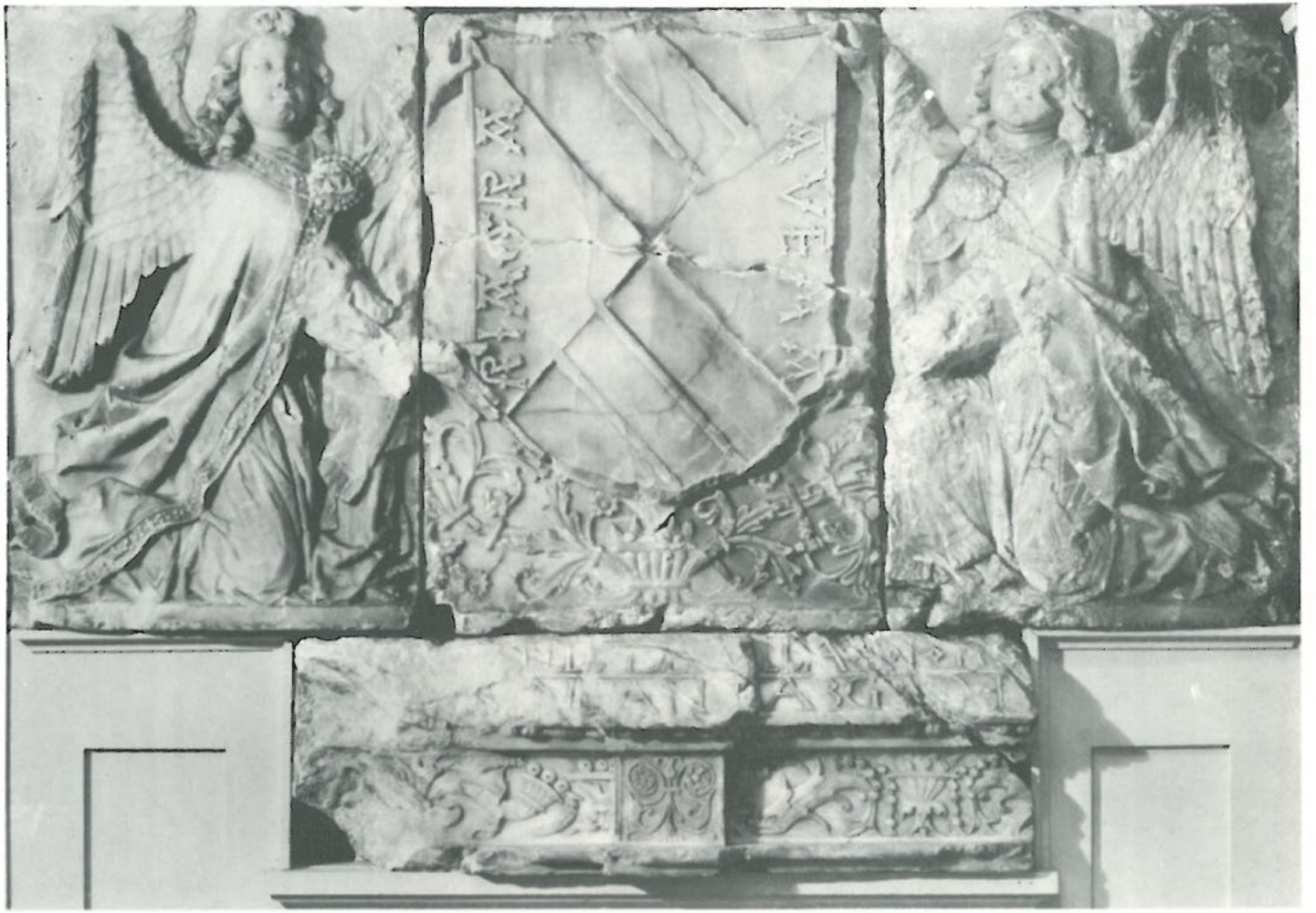


Fig.3. Coat of Arms of the Mendoza Family. Providence. Museum of Art, Rhode Island School of Design.

quales y bultos que se han de fazer por el Conde de Ledesma mi fixo si Yo no lo dejare acauado, y si la voluntad de la dicha Duquesa no fuere de se enterrar alli, seale todabia fecho bultto a mi mano derecha porque como dicho es haia partte de los oficios, y sacrificios de la dicha mi Capilla en ella se hizieren".

Since Beltrán did not die until November 1st of the same year, it is possible that some parts of the tombs were designed before then, especially the effigies. He notes in his will that the Bishop of Palencia's tomb, the earliest in style, was to be placed in the niche "that is already there". Even though Beltrán's eldest son, Francisco de la Cueva, was charged with completing the tombs, the town of Cuéllar was left to Beltrán's widow, María de Velasco, and Francisco and his wife were forbidden to live at Cuéllar during María's lifetime. At least by 1508 Francisco had taken up residence at Cuéllar, since his daughter was married from there in that year [5].

When Quadrado saw Beltrán's tomb in 1884, the effigies were already badly damaged, but the sarcophagus had suffered less [6]. He noted seated figures in niches at the corners, and on each side, in relief, coats of arms supported by angels. A manuscript account of the monastery before the tombs were removed describes the effigies as life size, in the costume of their time, and specifies the arms as those of Cueva, Mendoza, and Velasco [7]. A post-card of the interior of the church, sent to me by the Marqués de Lozoya, shows the tomb in place, although it is too blurred to distinguish any parts clearly. It does, however, reveal that there was a figure in a niche at both ends of one side, indicating that there were eight in all. A fragment now in the Museo Aruqeológico at Valladolid that represents Temperance in a niche (Fig.1) identifies the figures as Virtues, probably the four cardinal and three theological Virtues plus one other subject. The ornament on the pilaster attached to the niche in which Temperance sits has some of the same leaf-scroll elements as two candelabrum designs on the background beside the Deposition on the Bishop's tomb, while the capital is similar to those on the tomb of Mencía Enríquez de Toledo. In the post-card view the corners of Beltrán's tomb seem to be splayed to accommodate the seated figures in niches that Quadrado mentioned.

Carved of Spanish alabaster, a relief of two angels holding the coat of arms of the Mendoza family, that of Beltrán's first wife, is now the Museum of Art of the Rhode Island School of Design at Providence (Fig.3). The donor gave the information that it came from Southern Italy, but I have been told that in the early part of the twentieth century Italian art was so much more popular than Spanish that works from Spain were often given a false origin in Italy. Although the angels are not identical with those on the other tombs from Cuéllar, so many carvers must have been employed that several different styles can be discerned, and special men may have been assigned to the principal tomb. The square faces and blunt features of the angels are not unlike those of the statuette of Temperance presumed to have come from the same tomb. On the head of each angel. A ribbon with an ornament above the forehead binds the hair falling away from the face in heavy ringlets. The angels wear albs in narrow, shallow folds suggesting a light, sift fabric beneath heavy copes that break into deeply crumpled folds behind the kneeling figures; these copes are clasped by large morses. This contrast of fabrics was introduced by Vigarny at Burgos. The sleeves of the alb and the sudarium contrast similarly with the other vestments on the effigy of the Bishop of Palencia.

One fragment that came to the Hispanic Society is identical with the foliage spray below the Mendoza coat of arms, (Fig.4) and the measurements would make it possible to fit it in the same position on one of the other coats of arms. This coarse leafwork is similar to that on the back and sides of the niche in the Bishop's tomb.

A fragment of a two-line inscription accompanying the relief now at Providence probably encircled the tomb at the top. (Fig.4) Although it is too damaged to provide conclusive evidence, part of the word INFANTAZGO seems to be legible; this word is a variant of Infantado, the title of Mencía de Mendoza's father, which was recorded by López deHaro as INFANTADGO in his reading of the inscription when he saw it on the tomb.[8] The cornucopias, the urns, and the husk-clad colphins in narrow panels below the inscription are elements often repeated on the tomb of Mencía Enríquez de Toledo. One panel that includes both dolphins and cornucopias designed like these was placed in the frieze above the niche on the Duchess's tomb (Fig.5). Strings of pearls entwine the tails of the dolphins on the fragment at Providence in the same way that they encircle the necks of the griffins on the frieze in the collection of the Hispanic Society that came from Cuéllar and may also have formed part of Beltrán's tomb. (Fig.7) The placing of this frieze is not certain, but it might have been at the base, below the reliefs.

There is in the Museo Marés at Barcelona, acquired from the Duque del Infantado, another alabaster relief of an angel with arms extended in the right position to hold a coat of arms. (Fig.2) The measurements are the same as those of the angels in the relief at Providence, and the general chracter and the vestments are the same, although details such as the features and the treatment of the hair differ. In view of individual peculiarities among the carvers working at Cúellar it seems reasonable to assume that this angel, too, was part of the tomb of Beltrán de la Cueva.

As in the two wall tombs, these fragments show a mixture of northern styles combined with Italianate Renaissance ornament. Clothing angels in albs and copes was common in the fourteenth and fifteenth centuries especially in the art of the Low Countries but also in England and in France[9]. In contrast, the frieze of paired dolphins and cornucopias, of griffins and other fantastic beasts flanking urns have their origins in Renaissance Italy.

NOTES

1. Antonio Rodríguez Villa, "Bosquejo biográfico de don Beltrán de la Cueva, primer duque de Alburquerque", Madrid, 1881, pp. 169-171.

2. Archives of the Duke of Alburquerque, Arms. 30-32, Leg. 2, no. 1.

3. Beatrice Gilman Proske, "Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance", New York, 1951, pp. 371-469.

4. Archives of the Duke of Alburquerque, Arm. 15, Leg. 3, no. 12.

5. Alberto and Arturo García Carraffa, "Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana", Salamanca, 1929, v.33, p.33, note.

6. José María Quadrado, "Salamanca, Avila y Segovia", Barcelona, 1884, p. 709.

4

5

Fig.4. Fragment with Foliage Spray. New York, The Hispanic Society of America. Fig.5. Panel from the Tomb of Mencía Enríquez de Toledo. New York, The Hispanic Society of America.

6

7

Fig.6. Inscription and Frieze. Providence. Museum of Art, Rhode Island School of Design.-Fig.7.Frieze. New York. The Hispanic Society of America.

7. Venancio García Muñoz, "Fundación del convento de San Francisco de la villa de Cuéllar y cosas notables de su templo", (n.p. 18-?) p.2. Inedited manuscript (B139) in the library of The Hispanic Society of America.

8. Alonso López de Haro, "Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España", Madrid, 1622, v.1, p. 347.

9. M.B. McNamee, "The Origin of the Vested Angel as a Eucharistic Symbol in Flemish Painting", 'The Art Bulletin', LIV (September 1972), pp. 263-278.

LA CITTA DEL GRECO

LIONELLO PUPPI. UNIVERSITA DI PADOVA. ITALIA

La presenza di immagini di città è, nell'opera pittorica del Greco, eccezionale: e ciò s'intende ove solo si ponga mente al significato della "poetica" del maestro, alla sua genesi "bizantina", alle particolari scelte linguistiche effettuate e ai contenuti che le promuovono, privilegiando ed esaltando la presenza dell'uomo, talchè egualmente il "contorno" di paesaggio e l'incorniciamento architettonico della rappresentazione tendono a venire semplificati, scarnificati, se non "tout court" assorbiti nel silenzio notturno dei fondali[1]. Tuttavia, è da far caso che proprio la persistente ed imperterrita coerenza del procedimento finisce per esaltar le deroghe, quando ci avvenga di constatarle, sottraendole ad ogni sospetto eventuale di casualità e autorizzando a perseguirne una corretta e giustificata esplicazione. Da un'inchiesta, in siffatta prospettiva, si posson senz'altro escludere, comunque, la giovanile rappresentazione fantastica del complesso monasteriale del Sinai nel trittico dell'Estense di Modena e, parimenti, la raffigurazione del romitorio dei Camaldolesi nei dipinti del Collegio del Patriarca a Valencia e nell'Istituto di Valencia de Don Juan di Madrid. In realtà la prima immagine deriva da repertori di larga divulgazione negli "ateliers" frequentati dal Teotocopulos durante gli anni del tirocinio cretese ed anche nel corso del primo soggiorno veneziano: e costituisce, alla fine, l'affermazione obbligatoria di un "topos"[2]; l'altra, alla sua volta, copia stampe, o disegni, di ovvia circolazione, quantunque non senza memoria, forse, di schemi diffusi dalla trattatistica urbanistica renascimentale[3]. E si tratta, poi - conviene osservare -, di situazioni urbane "sui generis". Di fatto, allorchè registriamo l'apparizione di un'esplicita ed inequivocabile immagine di città nella pittura del Greco, dobbiam subito prendere atto che essa è puntualmente e "topicamente" designata dalla "veduta" di Toledo: talchè, quando s'avverta che solo nel dipinto del Museo del Greco a Toledo si tratta di una rappresentazione apparentemente condotta come puro ritratto di "quella" città, la cui identificazione sembra dichiarata nel contesto di un'ampia didascalia da Domenico stesso, si pone un problema interessante, il quale consente di "fondare" l'ipotesi qui avanzata in esordio. Sullo stesso brano, difficile e sinora non ben chiarito, del Metropolitan Museum di New York, nel "San Giuseppe con Gesù" della Cappella di San Giuseppe toledana, nel "Laocoonte" della National Gallery di Washington, nella "Crocifissione" dell'Art Museum di Cincinnati (replicata nel quadro del Banco Urquijo di Madrid) - per

Fig.1. El Greco, Laocoonte. Washington, Nacional Gallery.

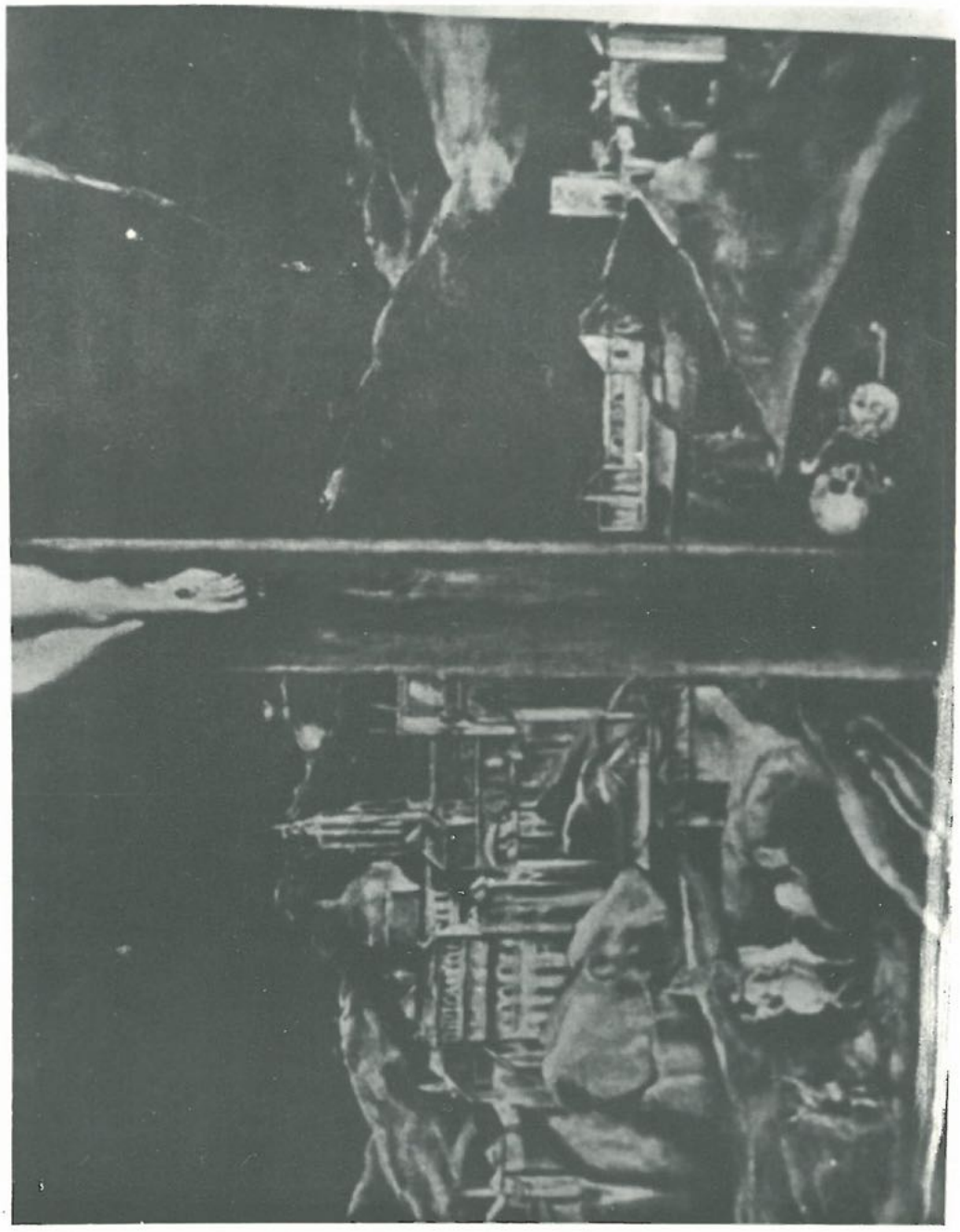


Fig. 2. El Greco, Crocifissione (part. dello sfondo con Toledo). Cincinnati. Art Museum.

non dire di pochi altri casi in cui un richiamo possibile è suggerito dall'inserto di parziali momenti architettonici[4] –, la forma fisica di Toledo è convocata a significar altro da sè, in rapporto alla "contestualità" dei differenti soggetti: e tuttavia si ripete e ricorre con una perentorietà puntuale che induce ad assegnare alla sua adozione un'intenzionalità precisa e invariabile. Un controllo, financo superficiale, degli inventari pervenutici della biblioteca del Greco[5], avverte subito che il maestro ebbe curiosità nientaffatto generiche o casuali per il fenomeno urbano: le quali – si può egualmente constatare su quella stessa fonte – accompagnano la sua fervida attenzione per la teoria architettonica provata da singolari aggiornamenti, meritevoli d'indagini più approfondite di quelle che sinora abbiano sollecitato; e tanto più in quanto la stessa prassi operativa, peraltro ben studiata ultimamente dallo Wethey, potrebbe avvantaggiarsi di chiarimenti in un contesto culturale meglio specificato[6]. Accanto a diverse redazioni del canonico trattato di "Bitruvio"[7], stavano infatti negli scaffali della libreria di Domenico, non solo le opere dell'Alberti[8], del "Bignola"[9] e, a quanto pare, del Serlio [10], ma anche i "Quattro Libri" di Palladio nell'edizione del 1581 se non addirittura del 1570[11] e – ciò che ancor più sorprende – gli scritti del Rusconi e del Sirigatti, rispettivamente usciti nel 1590 e nel 1596 [12]. Ai fini del nostro assunto presente, è però da considerare la disponibilità di cose illuminanti specifici e qualificati interessi urbanistici. Si tratta di testi che assolvono, avanti tutto, al compito dell'informazione: le "Descripzioni di Italia", in cui è stata riconosciuta, e davvero s'ha da riconoscere, la "Descrittione di tutta Italia" di Leandro Alberti, apparsa per la prima volta nel 1550[13] e la "Descripzion de zidades", vale a dire, secondo ogni probabilità, le "Civitates orbis terrarum "degli Hohenberg-Braun, che son del 1572[14]. Nell'ordine di codesto stesso intento di raccolta di notizie, tuttavia animato da più inquieta e "promettente" problematicità intellettuale, mi par che siano da considerare i ricorrenti titoli di "Antichità di Roma", tra i quali sarà stato certo il libriccino del Palladio[15] ma pure, convien credere, i volumi del Serlio ancora e del Lobacco[16] e la "Relacion Inibersal" del Botero[17]: di fatto, se i primi tradiscono la curiosità, quasi caparbia, per un luogo urbano "topico", concorrendo a svelare il senso dell'atteggiamento che siam per indagare a fondo, l'altra è relativa ad una volontà di conoscere, nel contesto, le diverse strutture di governo esistenti in un raggio storico geografico, assai vasto, "urbano"[18]. Dobbiam constatare, così, nell'attitudine culturale del Greco, un impegno ben finalizzato di comprensione teorica del fenomeno città, che l'identificazione di altri titoli inequivocabili precisa. In tal senso, la presenza in biblioteca della "Politica" di Aristotile potrà magari parer scontata [19]: non quella dei "Diz dialogos" di Francesco Patrizi che costituisce il supporto qualificante di una concezione inconfondibile, appartenente all'utopia urbana del maturo Rinascimento; insieme, suffraga una inevitabile familiarità con i suoi simboli [20]. Giacchè, sebbene in quel testo giovanile sian assenti l'aspra polemica antiaristotelica e le esplicite inclinazioni ermetiche che imbeveranno le più tarde conclusioni della "nova... philosophia"[21], v'è pur presente l'aspirazione alla misura della "città felice", capace di cambiare, in un ordine governato dalla ragione platonica, le tensioni ardue e contraddittorie a una riforma universale[22]. Al cospetto di "selezioni" di lettura, infine, così inattese – queste: che abbiam privilegiato perchè più significative pel nostro assunto; altre, che si potrebbero rammentare: e solo valga segnalare la "Gerarchia" del Pseudo Dionigi[23] –, in cui voci scontate, financo di ovvio conformismo, si mescolano a referenze spettanti a una vocazione eterodossa, la questione, che tuttora attende risposta persuasiva, del perchè delle peregrinazioni di Domenico da Roma alla Spagna e, qui, dall'ambito ufficiale della corte al rifugio appartato, e definitivo, di Toledo, si ripropone perentoriamente[24]. Non è questa la sede per sviluppare un discorso che, ad ogni modo, gli studiosi più seri non hanno mancato di affrontare da varie angolature

critiche e secondo ottiche metodologiche diverse: tanto più che restiam convinti della correttezza dell'ipotesi che abbiamo, a suo tempo, avanzata: della partecipazione vivacissima, da parte del Greco (nato in una comunità cattolica orientale minoritaria e appartata, e destinato a recarne insopprimibile retaggio di rigore e d'intransigenza nel profondo anelito spiritualistico esaltato dal successivo soggiorno nello spregiudicato universo veneziano), dei circoli romani prossimi a Pio V, l'asceta domenicano, vero e forse unico papa della "riforma" cattolica; di una partenza, quindi, non estranea all'assunzione al soglio pontificio di Gregorio XIII, tanto lontano, nel cauto opportunismo politico che tosto ne impronta il governo, dagli accesi spiriti riformatori del predecessore; di una chiamata presso Filippo II a celebrarne, quali che ne sian state le mediazioni (Pompeo Leoni; Fulvio Orsini; Tiziano?) il ruolo, dapprima a Madrid e quindi, per l'officina dell'Escorial, di difensore della Cristianità. Ma, poi, restiamo convinti della delusione che, presto, dovette prendere il maestro: nel mondo della corte il Greco non poteva trovarsi a proprio agio: la cultura e l'arte erano dal sovrano intese strumentalmente, al servizio di un disegno politico che, nell'impegno preminente di cementare l'omogeneità nazionale spagnola, "creando" un puro spirito spagnolo ed erigendo argini solidi contro ogni possibile rischio di europeizzazione, aveva trovato l'alleanza delle gerarchie ecclesiastiche più sorde e ostili ad ogni vera spinta di riforma, sospettata di eresia e di "luteranesimo" [25]. E, dunque- infine-, l'approdo a Toledo, capitale del regno sino al 1561, che la sfortuna politica aveva però promosso a centro fervido di vita intellettuale più libera: a roccaforte di coloro ch'eran stati i più aperti e sinceri riformatori, cosmo congeniale, stimolante; e insostituibile [26]. Il grado e la qualità dell'autocoscienza della condizione urbana vissuta da parte "dell'intellighenzia", in qualche guisa di fronda che la città raccoglieva e ospitava dalla metà del '500 all'avvio del '600 (Quevedo e Cervantes, Lope de Vega e Tirso de Molina, Gongora e Paravicino, S. Teresa d'Avila; etc), emerge dalla silloge di referenze opportunamente raccolta dal Camon Aznar [27]. Il ricorso a espressioni di designazione "suggestiva", nell'univocità dei significati sottesi, vi appare guidato da un'intenzione finalizzata dalla consapevolezza chiara di rivendicare e di garantire, nel contesto, il ruolo alternativo della città, operandone una sorta di ideale rifondazione. Le definizioni di Lope (Toledo "corona y lustre de España") e di Cervantes ("gloria de España y luz de sus ciudades"), si "sistemano", nelle parole di quegli stessi autori, attraverso richiami allusivi ("imperial Toledo... con tantas piramides y estatuas") che dissolvono e ricompongono la concreta immagine fisica in un luogo di inequivocabile suggestione, nei termini di designazioni più esplicite ("ciudad santa") o in asserzioni di confronto ("como Roma") preludenti ad un'identificazione non fraintendibile. "Emperatriz de Europa, Roma segunda y corazón de España", esclama Tirso de Molina; ed il P. Marañón sigilla con una dichiarazione perentoria: "In Hispaniae totius umbilico Toletum" [28]. Il processo di ideale rifondazione avoca a sè, per la perentorietà garante del polo di identificazione, la proclamazione di un diritto di universalità e, per ciò stesso, di superiorità che la polemica concorrenza con Madrid, nuova capitale eletta, spiegano. Dietro alle sortite letterarie, di cui s'è raccolto un significativo florilegio, sta dunque una precisa intenzionalità ideologica che, del resto, concretizza e rende significante nell'irripetibilità di determinate condizioni storiche un procedimento simbolico già rintracciabile nelle "laudes" municipali del Medio Evo e nei progetti "ideali" spettanti alla tradizione umanistica avviata dal Bruni, dove il riferimento a Roma appare "topos" costante [29]. Tocca ad André Chastel il merito d'aver provato, in un bellissimo saggio, "la presenza" delle arti figurative in siffatta avventura e, insieme, d'aver offerto implicitamente gli strumenti utili a comprender meglio, nello spessore di fitte stratificazioni, il significato della riduzione del cosmo urbano

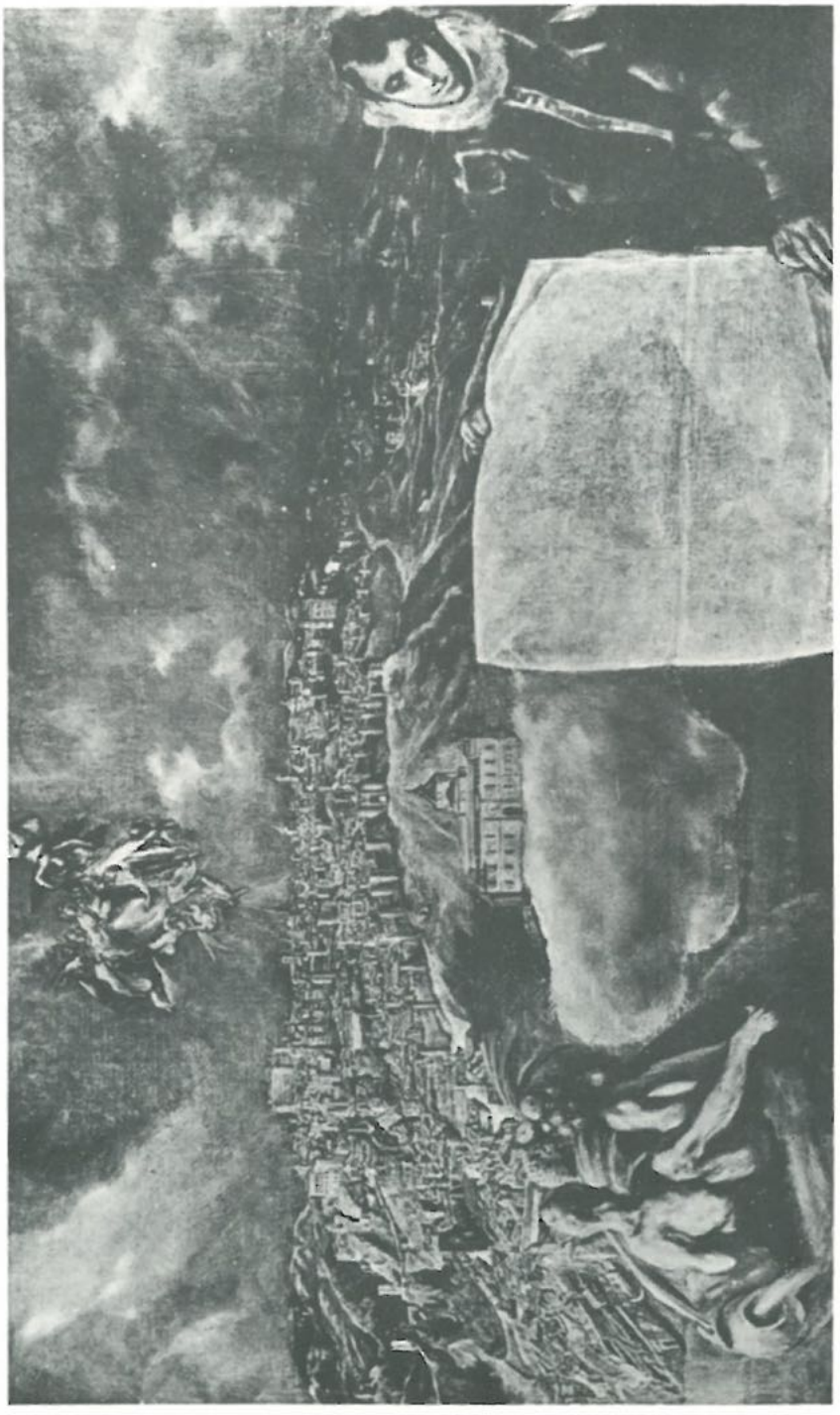


Fig.3. El Greco, Cosiddetta "vedutta e pianta" di Toledo. Toledo, Musco del Greco.

Fig.4. El Greco, Cosiddetta "veduta" di Toledo: ma Battesimo di Cristo (part. col. Battesimo). New York, Metropolitan Museum.

riqualificato a Roma: che, di fatto, include l'affermazione, veramente distintiva e alternativa, della nozione agostiniana della "civitas Dei", Gerusalemme celeste, società degli uomini pii, opposta a Babilonia, società degli empi[--]. E'noto che, nella concezione di S. Agostino, il quale assume ed elabora cospicui ed espliciti precedenti, consegnandoli a successive meditazioni, "fecerunt civitates duos amores duo", l'amor di sè e la carità, l'uno impuro e l'altro santo, l'uno privato e l'altro sociale: talchè, se l'uno è sedizioso, l'altro è pacifico e volto al bene comune nella prospettiva della celeste società, aperto alla verità invece che all'inganno delle lodi [31]. "Due città... che vivono quasi confuse nel tempo, sinchè dal giudizio finale non siano separate e, riunita sotto il proprio sovrano agli angeli buoni, l'una abbia in premio la vita eterna e l'altra, riunita agli angeli cattivi sotto il loro re, sia affidata al fuoco eterno" [32]: ma le due città, poi, informano la misura "sociale" degli uomini che vivono della fede e quella di coloro che della fede hanno rinunziato a vivere [33]. Ora, com'è ovvio, non si vuol qui affermare che l'apologia toledana proclamata dai lacerti proposti scaturisse da lucida coscienza soggettiva di una costruzione simbolica della quale abbiam tentato di cogliere qualche manifestazione ed i fondamenti: che quell'impianto complesso e intricato oggettivamente sottintendano, sì; e tanto più verisimilmente nella contrapposizione tra Toledo e Madrid, fatta sede del potere politico e della sua vocazione mondana. Che il Greco abbia partecipato delle convinzioni segrete e profonde dei sodali del deliberato "esilio" è mia convinzione: onde si riduce, finalmente, il discorso all'assunto denunciato all'avvio. Nell'opera pittorica di Domenico - negli "exploits" che preliminarmente, si son identificati e proposti ad una più approfondita comprensione-, l'apparizione di Toledo vale la rappresentazione per antonomasia della città, come valenza urbana perenne e di segno positivo: in quanto tale, sostituisce il richiamo, e l'allusione, a Roma, "umbilicus mundi" che significa, poi, dire città degli uomini i quali vivono della fede, rappresentazione concreta e vera della celeste Gerusalemme [34]. Sorprende di non rintracciare tra i libri del Teotocopulos alcuna edizione di S. Agostino; ma "l'Apocalisse", che d'altronde sappiam esser stato lo stimolo vivace al "De civitate Dei", tuttavia, fu certo fra le predilette letture del maestro [35]: e si rammenti, se non altri, il passo 21,2,3 [36], laddove conviene, anche, por mente al ruolo del testo giovanneo nella tradizione pittorica "bizantina", sperimentata dal Greco in giovinezza e rimasta fervida e stimolante memoria sui dati concreti [37] e sull'ammaestramento dei manuali che, del pari, saran stati conosciuti, forse tenuti in casa e consultati [38]. Alla luce di codeste considerazioni, e traslaciando una disamina che rispetti la successione cronologica delle esecuzioni, il "Laocconte" della National Gallery di Washington (Fig. 1) mi par emblematico: nel contesto della sottile e persuasiva analisi del Palm [39], l'evento urbano dello sfondo si qualifica come dimensione sottratta al peccato, dei progenitori, posti al di fuori, nudi e piangenti - giusta la raccomandazione degli ermeneuti bizantini della pittura [40] -, e del sacerdote mancato al voto della castità e punito; dove, ancora, nel serpente troviam una connessione attendibile con l'intervento di Adamo ed Eva [41]. Toledo - Troia è, in realtà, Toledo - Gerusalemme [42]: come, con maggior trasparenza - o, se si vuole, con carica allusiva liberata dai più ardui spessori di riferimento metaforico - nella "Crocifissione" di Cincinnati (Fig. 2) [43] e nel "San Giuseppe e Gesù" della Cappella San Giuseppe [44]. Anche la cosiddetta "veduta e pianta" del Museo del Greco (Fig. 3) sembra interpretabile abbastanza ovviamente nel senso qui suggerito quando solo si pensi che l'autentico soggetto della rappresentazione è l'episodio "celeste" - secondo, a leggerla bene, la stessa didascalia segnata dal pittore- de "la historia de Nra Señora que trahe la casulla a S. Ildefonso" [45] Infine, la "Veduta" di New York: ch'è l'asserzione più problematica - ove s'ammetta in accordo con gli studiosi più attendibili che si tratta d'opera compiuta e non già del frammento di una

"Crocifissione"[46] -, nella misura in cui sembra pura, e improbabile, affermazione di "paesaggio" privo di contenuti "istoriali": in realtà, nessuno ha mai fatto caso che il gruppo di figurette sulla riva del Tago-Giordano compone un "Battesimo di Cristo" (Fig. 4) e designa, perciò, il vero soggetto del componimento. Ma, in tal guisa, ai nostri fini, i conti tornano di nuovo: e Toledo riappare, della consueta accezione metaforica, a rappresentare il simbolo urbano perenne: Gerusalemme, la città di Dio.

NOTE

1. Non è questa, ovviamente l'occasione per un riepilogo, sia pur essenziale, dell'amplissima bibliografia sul Greco: ci basti, pertanto, rinviare "tout court" alla più recente referenza monografica di apprezzabile ed esaustivo impegno, dove si troveranno registrate le voci specifiche precedenti più significative: H.E. Wethey, "El Greco and his School", voll. 2, Princenton 1962. Per una rassegna ragionata della storia critica del Maestro, dal punto di vista di chi scrive e sino alla scadenza del 1967, cfr, L. Puppi, "El Greco", Firenze 1967, pp. 22-27.

2. Sulla tavoletta, e sulla sua autografia indiscutibile, resta capitale il saggio di R. Pallucchini, "Il polittico del Greco della R. Galleria Estense", Roma 1937: il rifiuto espresso dal Wethey ("El Greco" cit., pp. 198-200) mi sembra incongruo. Quanto alla veduta del Sinai, raffigurata sul verso del pannello centrale del trittico, basterà accettarne, senza l'obbligo di produrre una statistica di prove, la provenienza da una tradizione specifica madonnera assai consistente: e limitarci ad indicarne il cospicuo precedente costituito dalla tavoletta già nella Coll. Hâtvany di Budapest. Cfr., ad ogni modo, D. Talbot Rice, "Five Late Byzantine Panels and Greco's Views of Sinai", in 'Burlington Magazine', 1947, pp. 93-94. E' chiaro che il discorso potrebbe qui dipanarsi ed agganciare la questione della prima educazione di Domenico: delle sue relazioni e dei suoi legami durante gli anni cretesi, avanti tutto. Al di là delle leggende, postillate dal Wethey, "El Greco", cit., p.79, n.20, la mia già l'ho detta: cfr. L. Puppi, "Il Greco giovane e altri pittori 'madonneri' di maniera italiana a Venezia nella seconda metà del Cinquecento", in 'Prospettive', nn.26-27, 1963, in part. pp. 25-28.

3. Secondo i Byron-Rice, "The Birth of Western Painting", London 1939, tav. 88, fonte riconoscibile del dipinto sarebbe una stampa rappresentante l'Eremo di Camaldoli: che pubblicano. In realtà, nel dipinto son riscontrabili, rispetto al testo prodotto, alcune varianti: e J. Camón Aznar, "Domenico Greco", vol.II, Madrid 1950, p. 860 (che conosce solo la redazione madrileña) non esita a far il nome di Palladio a proposito del tempio posto al centro della rappresentazione quale perno distributore e coordinatore dei minori oggetti architettonici. Più pertinentemente, però, e quanto a suggerimento compositivo d'insieme, si potrebbe citare la tradizione grafica fondata da Fra' Giocondo col notissimo disegno di città nell'album Desteilleur B. Fol. 122, appartenente ora alla Biblioteca dell' Ermitage di Leningrado (P.K. 1.3.35 (IV): vedasi, tra l'altro, al proposito, la segnalazione di M.A. Gukovski, "Ritrovamento dei tre volumi di disegni attribuiti a Fra' Giocondo", in 'Italia Medioevale e Umanistica', 1963, pp. 263-270.

4. Ci riteniamo esentati dall'obbligo di produrre una statistica di casi: basti, pertanto, almeno, ricordare gli sfondi delle "Crocifissioni" - d'autografia, però, dibattuta - del Ringling Museum di Sarasota e della Coll. Johnson di Filadelfia; o lo scorcio del ponte di Alcantara nel "S. Martino e il povero" della National Gallery di Washington.

5. Gli inventari "post mortem" (1614 e 1621) dei libri, e dei mobili, del Greco son stati rivelati da F. de Borja de San Roman, "El Greco en Toledo", Madrid 1910, pp. 195-197 e "De la vida del Greco", in 'Archivo Español de Arte y de Arqueología' ",1927, pp. 306-309: per recenti, impegnati ragionamenti vedansi A. Vallentin, "La bibliothèque du Greco", in 'Lettres Françaises', 1954, nov.; poi ampliato in "El Greco", Garden City 1955, capp. IV e V; P. Kelemen, "El Greco Revisited", New York 1961, cap. VII; H.E. Wethey, "El Greco", cit., pp. 3-4 e 77-78. Gli interessi teorici del Greco per l'architettura son del resto attestati da F. Pacheco, "Arte de la pintura", (1638), ed. Madrid 1956. vol. II, p. 159.

6. L'attività architettonica del Greco era stata apprezzabilmente indagata da J.J. Martín González, "El Greco arquitecto", in 'Goya', 1958, pp. 86-88: ma cfr. H.E. Wethey, "El Greco", cit., pp. 66-75 (e note relative).

7. Tre edizioni vitruviane in italiano ed una in latino registra l'inventario del 1621: e, tra le prime, sarà stata verisimilmente la versione del Barbaro, illustrata da Palladio (Venezia 1556). Che il figlio di Domenico, Jorge Manuel, lavorasse ad un edizione del trattatista antico (cfr. J.J. Martín González, "El Greco Arquitecto", cit., pp. 86-88) è significativo: ma è ancor più interessante rilevare, tra le opere in biblioteca nel 1621, "Zinco libros de arquitectura manuscriptos, el uno con trazas" in cui si potrebbe riconoscere la testimonianza dell'interesse teorico testimoniato dal Pacheco (F. de Borja de San Roman, "De la vita", cit., p. 309).

8. Impossibile è identificare l'edizione posseduta:forse la versione del Bartoli, Firenze 1550.

9. Del Vignola, nella biblioteca del Greco riconosciamo due copie della "Regola delli cinque ordini d' architettura", edita per la prima volta nel 1563 e, quindi, nel 1570; constatiamo pure due copie de "Le due regole della prospettiva pratica", la cui prima apparizione a stampa avvienne a Roma nel 1583. Ad uno degli esemplari della "Regola" eran allegati "varios papeles de trazas" che si posson ragionevolmente ritenere esercizi autografi di Domenico stesso (H.E. Wethey, "El Greco", cit., p.101 , n.213). La circolazione, per tempo, delle opere del Vignola in Ispagna non è, tuttavia, fatto eccezionale.

10. Del Serlio - alla sua volta, entrato per tempo in Ispagna: e si pensi solo alla traduzione del Villalpando - il Greco possedette, per certo, il I Libro, uscito a Parigi nel 1545 e quindi sovente ristampato, e un'opera non specificata che potremmo riconoscere nel complesso dei VI Libri venuti alla luce in Venezia nel 1566. Val la pena d'annotare, di contro, l'assenza degli scritti del Vignola e del Serlio, dalla biblioteca di un architetto quale Juan de Herrera - di cui il Greco conservava il Sumario del 1589 -, giusta il noto inventario (F.J. Sánchez Cantón, "La libreria de Juan de Herrera", Madrid 1941, passim): R. Gutierrez e G.M. Viñuales, "La fortuna del Palladio in Spagna", in 'Bollettino del CISA A. Palladio', 1971, p. 321, ne forniscono, comunque, ragionevole spiegazione.

11. Veramente, è più probabile che l'edizione finita in mano a Domenico fosse la seconda del 1581, quantunque il Wethey inclini per quella "princeps", del 1570 ("El Greco", cit., p. 100, n. 212). Sulla presenza del Palladio in Spagna, vedi il diligente "excursus" dei Gutierrez-Viñuales, "La fortuna", cit., pp. 320-329: che, stranamente, non registrano il nome del Greco.

12. Il volume di G.A. Rusconi è il "Della architettura... secondo i precetti di Vitruvio": la cui prima edizione è di Venezia, 1590 (sebbene la redazione, come sappiamo dal Lauro e dal Tolomei, risalisse -e circolasse- al 1550 circa); quella di L. Sirigatti è "La practica della prospettiva", Venezia 1596. Da rammentare, è pure la presenza della rara operetta di D. Barbaro, "La pratica della prospettiva", Venezia 1568.

13. A quell'edizione, uscita a Bologna, altre frequenti, fecero, però, seguito. Accanto alla "Descrittione" dell'Alberti, merita far menzione di F. Guicciardihi, "Istoria di Italia", Firenze 1561 (e seguenti): anche conservata dal Greco.

14. L'identificazione è del Borja de San Roman: poi, generalmente ripresa, sino al Wethey, "El Greco", cit., p. 77, n. 8.

15. L'immensa fortuna (più di cinquanta edizioni in varie lingue: anche spagnola) de "Lantichita di Roma" (prima apparizione a Roma, 1554) non consente di ipotizzare quale testo Domenico abbia posseduto: ai fini del discorso che, in questo nostro intervento, intendiamo sviluppare, l'ideologia che presiede allo scritto palladiano è assai significativa.

16. Di A. Lobacco è probabile che il Greco abbia posseduto la stampa "Libro appartenente a l'architettura nel quale si figurano alcune notabili antichità di Roma", Venezia 1576. Per il Serlio - ovviamente il I Libro, relativo a Roma - cfr. qui la n. 10.

17. Il volume apparve come G. Botero, "Relazioni universali", Roma 1591: ma è possibile che il Greco possedesse una delle successive edizioni di Torino (1596 o 1601). In ogni caso, la presenza dell'opera

tra i libri conservati dal pittore induce a supporre, al di là delle aperture ad un interesse storico-geografico, un'attenzione vivace (che, eventualmente, si potrà intendere come coscienza acquisita a posteriori, per mezzo di quel mero tramite) alla condizione urbana: meglio, ai principi regolanti una compiuta, e rasserenante, condizione urbana. La preferenza del Botero per una vita composta e serena, priva d'ambizioni d'espansione e sopraffazione, realizzata entro la cerchia, accettata, delle mura, traspare di continuo dalle pagine dello scritto e si informa, con esplicita e polemica evidenza, nell'apologia della Cina (cfr., tra gli altri, il saggio tuttora fondamentale di F. Chabod, "Giovanni Botero" (1934), in 'Scritti sul Rinascimento', Torino 1967, pp. 318-319 e 371-374, passim).

18. In siffatto ordine, convien far segnalazione dell'opera di J. Roman, "Republicas del munde": pure, elencata negli inventari dei libri del Greco. Di essa il Wethey ("El Greco", cit., p. 77, n. 7) menziona le edizioni di Medina del Campo 1575 e di Salamanca 1595. Stupisce, in un contesto di così chiara e finalizzata disponibilità, l'assenza - per quel che pare -, di scritti di Juan de Mariana, quali il "De rege et de regis institutione", stampato nel 1599 proprio a Toledo: dove l'autore trascorse lunghi anni senza che, per giunta, ci sian pervenute notizie di rapporti personali col Greco.

19. Non è lecito, nè rilevante, tentar di riconoscere l'edizione posseduta: giova, piuttosto, avvertire che tra i libri di Domenico - sorprendentemente assente Platone -, di Aristotile, constatiamo pure la Metafisica.

20. Si tratta, a mio vedere, di F. Patrizi, "Della retorica dieci dialoghi", Venezia 1562: sulla sostanza civile della retorica del Patrizi brevi, ma illuminanti, pagine ha scritto E. Garin, "Medioevo e Rinascimento", Bari 1966, in part. pp. 124 sgg. Non è, pertanto, casuale che, di A. Piccolomini - come ha potuto concludere opportunamente la Vallentin - il Greco possedesse un'opera riconoscibile nel "Della Institutione morale", Venezia 1561: animata, alla sua volta, da intenti civili, cioè urbani. La disponibilità, accanto alle "Vite", dei "Moralia" di Plutarco e degli scritti di Ippocrate assume, quindi, particolar valore nel senso di una ferma coerenza posta a presiedere la scelta delle letture.

21. Di fatto, del Patrizi non sarebbe pertinente riferirci qui alla sua storia successiva ai "Dialoghi" che son l'opera attestata (ma cfr. il Camón Aznar", Domenico Greco", cit., vol. I, pp. 190-191): tuttavia, val la pena di considerare la interpretazione globale fissata da F. A, Yates, "Giordano Bruno e la tradizione ermetica", trad. it., Bari 1969, pp. 204-207 e 374-375: tanto più che resta un margine, quantunque assai ridotto giacchè trattasi di referenza registrata tra i libri greci, per pensare che l'"Ypocrates", del pari posseduto come s'è visto dal pittore, possa identificarsi in realtà con i "Commentari" del Cardano al trattato ippocrateo.

22. Si veda, almeno, C. Curcio, "Utopisti e riformatori sociali del '500", Bologna, 1941, passim.

23. Anche in questo caso, non è consentito neppur d'azzardare un'identificazione d'edizioni: trattasi, in ogni modo, del "De ecclesiastica hierarchia", di cui il Wethey cita l'edizione greco latina di Basilea, 1539.

24. I lineamenti "esterni" della vicenda del Greco dal soggiorno romano all'approdo spagnolo son ben riassunti dal Wethey, "El Greco", cit., pp. 6 - 12 e note relative. Per un' interpretazione possibile, rinvio all'ipotesi - che, in altra occasione, potrà avere i debiti approfondimenti e l'approntamento del debito apparato di riferimenti - già avanzata nel mio cit. "El Greco", pp. 5-6 e 15-19: mi conforta, frattanto, prender atto del cortese consenso di A. Pinelli, in "Storia dell'Arte", 3, 1969, pp. 352-353, il quale, molto opportunamente, sottolinea che Giulio Clovio, vicinissimo al pittore durante il soggiorno romano, è il protagonista di uno dei "dialoghi riformati" di Francisco de Hollanda (sul Clovio, considerato però solo sul piano della pura attività miniaturistica, cfr. ora M. Cionini Visani, "Un itinerario nel Manierismo romano: Giulio Clovio", in 'Arte Veneta', 1971, pp. 119-143: mentre dal punto di vista di una collocazione culturale ampia del personaggio resta capitale il contributo di A. Ronchini, "Giulio Clovio", in 'Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le province modenese e parmense', 1865. Circa la relazione col Greco, prendo atto dell'inattendibilità della lettera famosa edita da H. Kehrer nel 1923: H. Morovic, "Jadna Izmisljotina o El Greco", in 'Mogen Nostri', 1960, pp. 312-315). Basti qui aggiungere, per la referenza di un disegno di largo respiro, e nell'ordine del nostro intento presente, del clima romano alla vigilia dell'arrivo di Domenico, la citazione del saggio esauriente di M. Fagiolo e M.L. Madonna, "La Roma di Pio IV", in 'Arte Illustrata' 1972, pp. 383-401 e 1973, pp. 187-212: che si integrerà col bellissimo intervento di R. de Maio,

"Michelangelo e Paolo IV", in 'Reformata reformanda. Festgabe für Herbert Jedin zum 17. Juni 1965', Münster 1965, pp. 635-656. Lo stesso de Maio offre considerazioni utilissime sul rigore contro-riformistico instaurato da Filippo II, tanto ambiguo e complesso nei confronti con il sogno riformistico, in "L'ideale eroico nei processi di canonizzazione della controriforma", in 'Ricerche di Storia sociale e religiosa', 1972, in part. pp. 143 sgg.

25. Si tratta di un problema che, ovviamente, gli storici hanno affrontato ed approfondito: a noi basti, qui, rammentare il nodo costituito dalla consegna affidata da Carlo V al figlio Filippo II che riflette la crisi dei principi universalistici e ogni successivo irrigidimento: cfr. B. Beinert, "El testamento politico de Carlos V de 1548", in 'Homenaje de la Universidad de Granada', 1958, pp. 401 sgg; e "Die Testamente und politischen Instruktionen Karls V für den Prinzen Philipp", in 'Karl V. Der Kaiser und seine Zeit', Köln-Graz 1960, pp. 21 sgg. Buoni gli apparati all'ediz. it. "Istituzioni del principe cristiano", a cura di G. De Caro, Bologna 1969.

26. Pure a siffatto riguardo si rinunzia a fornire rinvii articolati e completi: basti pertanto la citazione del classico M. Bataillon, "Erasme et l'Espagne", Paris 1937, passim; oltre che l'utile monografia del Marañon, "El Greco y Toledo", Madrid 1956, passim.

27. J. Cámon Aznar, "Dominico Greco", cit., pp. 160 sgg.

28. Non esiste, che io sappia, un completo ed organico intervento di storia urbanistica di Toledo, nè una compiuta identificazione della autocoscienza (dell'ideologia) urbana della città; ma vedasi, in quanto fonte, F. de Pisa, "Descripción de la imperial ciudad de Toledo", Toledo 1605; e il profilo storico di E.A. Gutkind "Urban Development in Southern Europe: Spain and Portugal", London-New York 1967, pp. 415-419.

29. Si vedano A. Graf, "Roma nella memoria e nell'immaginazione del Medioveo", Torino 1882 e, per qualche riguardo, E. Smith Baldwin, "Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Age", Princenton 1955; cfr., poi, H. Baron, "La crisi del primo Rinascimento italiano", trad.it. Firenze 1970, pp. 209 sgg.

30. A. Chastel, "Un épisode de la symbolique urbaine au XV siècle: Florence et Rome, Cités de Dieu", in 'Urbanisme et Architecture. Etudes écrits et publiés en l'honneur de Pierre Lavedan', Paris 1954, pp. 75-79.

31. Per la silloge delle citazioni agostiniane, in ispecie dal "De civitate Dei", si preferisce rimandare al fondamentale studio di E. Gilson, "La città di Dio e i suoi problemi", trad.it., Milano 1958; frattanto alla p. 58.

32. "De civitate Dei", XIX, 24, cl. 655: in E. Gilson, "La città di Dio", cit., p. 59.

33. E. Gilson, "La città di Dio", cit., pp. 54 sgg.

34. Cfr. la sintetica ma espressiva raccolta dei precedenti di S. Agostino in E. Gilson, "La città di Dio", cit., p. 60, n.1: dove si insiste, opportunamente, tra i possibili neotestamentari, su Ticonio.

35. Il richiamo allo straordinario dipinto del Metropolitan Museum, ancorchè in quanto documento unico di ispirazione diretta è, vorrei dire, obbligatorio: ma si veda T. Rousseau, "El Greco's Vision of St. John", in 'Bulletin of the Metropolitan Museum of Art', 1959, pp. 241-262.

36. E' il caso d'avvertire che, nel passo in questione, "la santa, nuova città di Gerusalemme... preparata come una sposa" vi è definita - dalla "forte voce che diceva dal cielo" - "il tabernacolo di Dio": simbolo urbano, cioè, immutabile e perenne.

37. Per i cicli apocalittici che il Greco potè conoscere o vedere, conviene ricordare il collegamento effettuato da S. Bettini, "La pittura di icone cretese véneziana e i madonneri", Padova 1933, in part. pp. 38 sg., tra le produzioni cretesi e la tradizione dell'Athos, rammentandone i cicli apocalittici. Vedi, su ciò, almeno i classici G. Millet; "Les Monuments du Mt. Athos" ('Monuments byzantins', vol. V), Paris 1927, passim e K. Fichtner, "Die Wandmalereien de Athosklöster", Berlin 1931.

38. I testi di "ermeneutica della pittura" che a Domenico poterono essere familiari non sono, ovviamente, identificabili o, solo in via di ipotesi proponibili: nel momento stesso in cui se ne ammetta una consuetudine da parte del Greco, è giusto sottolineare che si sarà trattato dei precedenti – dei quali, anche recentemente, il Bettini ha effettuato un collegamento con la "pratica... non ... più bizantina, ma... greco veneta adottata almeno dal sec. XVI in poi dai pittori" dell'Athos (Introduzione a Dionisio da Furnâ, "Ermeneutica della pittura", ed.it. a cura di G. Donato Grasso, Napoli 1971, p. VIII) – del celeberrimo manuale settecentesco di Dionisio da Furnâ, in cui l'"Apocalisse" Giovannea occupa un ruolo privilegiato (ediz. cit., pp. 169 sgg).

39. Cfr. E.W. Palm, "El Greco's Laokoon", in 'Pantheon', 1969, pp. 129–135; si vedano anche le obiezioni di E.M. Vetter, "El Grecos Laokoon reconsidered", ibidem, pp. 295–298 e la replica del Palm, "Zu zwei späten Bildern von El Greco", II: "Paris und Helen?", ibidem, 1970, p. 297.

40. Dionisio da Furnâ, "Ermeneutica", ed. cit., p. 159.

41. Dionisio da Furnâ, "Ermeneutica", ed. cit., p. 63.

42. Cfr. E.W. Palm, "El Greco's Laokoon", cit., p. 132. La presenza della città, dimensione remota e di esclusione ai peccatori, è significativa al punto da risultar trasparente in un discorso, per definizione metaforico, qual è quello del Greco (cfr. L. Puppi, "El Greco", cit., p. 20).

43. I dubbi sull'autografia del dipinto – ch'è per giunta persuasivamente segnato – espressi da alcuni studiosi e, da ultimo, raccolti dal Wethey, "El Greco", cit., vol. II, pp. 177–178, non mi sembrano fondati.

44. L'opera è documentata tra 1597 e 1599 (cfr. il riepilogo, anche bibliografico, in Wethey, "El Greco", cit., p. 12): costituisce dunque, come assunzione metaforico-simbolica di Toledo, un precedente.

45. Per una chiara, essenziale sintesi del problema critico, cfr. ancora H.E. Wethey, "El Greco", cit., pp. 84–85. Ma la precisione del rilievo cartografico, e la stessa precisazione – nella lunga didascalia – intorno all'estrapolazione della rappresentazione dell'"Hospital de don Juan de Tavera", non debbono trarre in inganno quanto al reale soggetto che, proprio nella stessa didascalia, è indicato in termini inequivocabili.

46. Sull'ipotesi, all'evidenza inattendibile, del frammento basti ricorrere di nuovo, alla lucida, scheda recente del Wethey, "El Greco", cit., p. 86: mentre per, ciò che riguarda l'identificazione – a nostro avviso, nella congiuntura (e nel contesto delle disposizioni del Greco) obbligatoria – del pretesto istoriale, sarebbe interessante saper di più dei "paises de Toledo", elencati già, come tali, negli inventari pubblicati, nel 1910 e nel 1927, dal Borja de San Roman.

EL PROGRAMA NEOPLATONICO DE LA PORTADA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

SANTIAGO SEBASTIAN. UNIVERSIDAD DE CORDOBA. ESPAÑA

Ya me perdonarán si en esta disertación no abundo en todos los pormenores que requiere un tema tan complicado como lo es el de la interpretación de la famosa portada. Me exime de ello el hecho de haber publicado recientemente un estudio amplio "Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca", realizado en colaboración con Luis Cortés, y editado por aquella Universidad (Salamanca 1973).

Quiero sustentar la tesis de que tal portada responde a un programa, de lo cual no hay ninguna duda, y de que éste es de carácter neoplatónico. Ello se explica porque el amor, en su doble vertiente, es el eje de este programa renacentista, lo mismo que sucede en el sistema filosófico de Ficino, quien viene a decir: "El amor es la fuerza motriz, causa de que Dios - o más bien por la cual Dios es causa por sí mismo -infunde su esencia al mundo y, a la inversa, es la causa de que sus criaturas busquen la unión con El" [1]. Ficino define el amor como "un deseo del goce de la belleza", que está dispersa por el mundo bajo dos formas, simbolizadas por las dos Venus de los neoplatónicos: la "Venus Caelestis" y la "Venus Vulgaris". El deseo va así del "amor divino", que tiende a la belleza inteligible, al "amor humano", que disfruta de la belleza visual, y llega hasta el "amor bestial", que no es capaz de la belleza visible y se entrega a los placeres sensuales.

Ficino expuso en el "Convito" la teoría neoplatónica del amor, pero la propagación de estas ideas se hizo más fácilmente por medio del conocido modelo literario de los "diálogos" como los de León Hebreo, Pietro Bembo, etc. Ya Panofsky se dio cuenta del valor intrínseco del "diálogo", que no es simplemente una forma sino un esquema compositivo al que se podría aplicar el título de cuadro dialéctico: "una presentación de dos figuras alegóricas simbolizando y defendiendo dos principios morales o teológicos divergentes. Es interesante tener en cuenta que tales oposiciones eran frecuentes en la literatura clásica; mientras que el arte clásico se había limitado a la representación más dramática, de disputas como la de Apolo y Marsias, o las Musas y las Sirenas: fue necesario el énfasis cristiano por la "palabra" para crear un tipo de "diálogo" [2]. Así se comprenderá por qué en ésta como en otras composiciones del Renacimiento el

códice interpretativo se encuentra más que en las figuras en la configuración del conjunto, ya que la composición es la contigüidad de dos discursos "de sentido contrapuesto".

En la portada universitaria de Salamanca, el claro contraste entre la Virtud y el Vicio, quedó transferido a las figuras mitólogicas de Hércules y Venus con sus respectivos acompañantes. Un tratadista español del siglo XVI, Pérez de Moya, dice en su "Filosofía Secreta" que Hércules "no es otra cosa sino la bondad y fortaleza y excelencia de las fuerças del ánima y del cuerpo, que desbarata la batalla de todos los vicios del ánima"; sobre Venus explica el mismo autor, siguiendo a Séneca, que son sus "deleites vanos porque no cumplen lo que los deseos inclinados a ellos prometen". Como veremos, las figuras de Hércules y de Venus, se hallan en correspondencia con las dos puertas inferiores, y juntamente forman la clave de este código neoplátonico. Precisamente esta portada ha permanecido hasta ahora sin descifrar porque no se poseía su clave retórica.

El Humanismo valoró fundamentalmente el tipo de casa-palacio, y ello es interesante porque de él derivará la Universidad; el tratadista que estableció las diferencias fue Antonio Averlino Filarete y la primera obra que respondió a esta nueva concepción del edificio universitario fue el nuestro de Salamanca. De todos los proyectos de Filarete, el que más nos interesa es el que describe en el libro XVIII de su famoso tratado, es el proyecto de la Casa de la Ciencia y del Vicio, que nos importa no sólo por su originalidad sino por ser la primera concepción simbólica de la Universidad según mis conocimientos.

Se entraba a este edificio académico a través de una puerta central, que estaba en medio de la fachada delantera, y se alcanzaba inmediatamente un pequeño patio con dos puertas: "Areti", a la derecha, y "Chachia", a la izquierda; la primera tendría la inscripción "labor cum gaudio", y en la segunda rezaría "voluptas cum tristitia". Luego Filarete comenta también las decoraciones interiores de esta casa destacando como tema capital la alegoría de la Virtud y del Vicio, y estuvo acertado en su deseo de integración de la virtud porque una de las tendencias del humanismo se dirigió al resurgir de la antigua "virtus".

Tras de estas ideas sí parece estar claro un hecho: la estructura simbólica de la portada de la Universidad de Salamanca, que responde al esquema de la Casa de la Virtud y del Vicio, lo que por otra parte era natural dada la significación moral de la institución universitaria. No es éste el momento de entrar en el análisis morfológico de la portada, que es de sobra conocido: sólo diré que es un admirable ejemplo de aquella constante hispánica que Chueca vio como "arquitectura suspendida", así que la decoración no existe en la parte inferior. Como ya hemos visto, el modelo propuesto por Filarete tenía dos puertas por razones simbólicas: "Areti" y "Chachia", situadas a derecha e izquierda, tal como las vemos en el ejemplo salmantino si nos colocamos enfrente; hay pues una correspondencia completa con el texto del tratadista italiano. Ahora se comprende perfectamente el sentido de la rana sobre la calavera, que no fue una travesura del cantero para distraer a los turistas del siglo XX, sino que viene a subrayar el significado de la puerta de la izquierda, que debía de tener la inscripción "voluptas cum tristitia". Este sugestivo motivo no fue colocado correctamente, ya que debía de figurar en el lado opuesto. Este fallo y otros que se advierten en el claustro, podrían explicarse porque el maestro de estos complicados programas hubiese muerto, y los canteros, faltos de dirección, cometieron algunas inexactitudes.

En el primer cuerpo hay cinco paneles, pero sólo uno tiene un simbolismo claro; del central, con un gran medallón dedicado a los Reyes Católicos, don Fernando y Doña Isabel promotores de la obra y de la institución, aunque la portada se realizara con posterioridad a su reinado. Una inscripción en griego nos aclara el significado: "Hoi basileîs tei enciclopaideíai autê toîs basileûsi", que se traduce "los Reyes para la Universidad y ésta para los Reyes". El precioso medallón se inspira vagamente en las monedas de la época, aunque el precedente numismático fue ampliamente superado.

El segundo cuerpo presenta cinco paneles, coronando a los cuatro laterales sendas conchas o veneras, que sirven para albergar cabezas de personajes. Los escudos son el de la España de Carlos V (centro) con el toisón, y los del águila real (derecha) y del águila bicéfala (izquierda). El problema se centra en la identificación de los personajes que hay en las láureas de los extremos, y no parece aceptable que sean los retratos del Emperador Carlos V y de su esposa Isabel de Portugal; es más lógico que se busque su identificación con personajes famosos vinculados al origen de la monarquía española, así él quedaría pronto asimilado a Hércules, patrón de los Reyes de España, y la figura femenina tendría que ser la esposa de aquél, es decir, Hebe. Más difícil resulta identificar a los cuatro personajes que hay cobijados en las veneras y que es preciso considerar en el contexto de la Virtud contrapuesta al Vicio, por medio de personajes famosos. Uno de ellos claramente es Escipión el Africano, que aparece probablemente en conexión con Aníbal; frente a estos personajes de la historia romana se ponen dos héroes griegos, tales son seguramente Jasón y Medea, colocados a la izquierda. Era lógico que los capitanes ejemplares se colocaran junto a Hércules, mientras que el matrimonio de Jasón y Medea, que fue mutuamente infiel, tenía un lugar adecuado junto a Venus.

El tercer cuerpo de la portada-retablo consta de tres partes: una representación papal al centro, en altorrelieve, y dos escenas laterales de carácter mitológico con Hércules y Venus. El relieve central muestra un Papa sedente, no identificado aunque se piensa que pueda ser Martín V (1417-1431), que dio unas nuevas Constituciones a la Universidad, que por mucho tiempo estuvieron vigentes.

Los relieves laterales de Hércules y Venus obedecen a una misma composición. El primero figura entre los medallones de Juno y de Júpiter, mientras que Venus está flanqueada por los medallones de Baco y tal vez de Priapo. La historia de estos personajes se completa por medio de unos delfines con amorcillos que miran a sendas parejas de enamorados que parecen referirse a los unidos por un amor sagrado o bestial según sean los que están sobre Hércules o Venus. Así se cierra este programa neoplatónico con base en el amor. No hay que olvidar que el programa es más complejo por cuanto en él se insertan elementos de la monarquía española y de los personajes famosos, con ello el edificio universitario vino a caracterizarse como Templo de la Fama.

NOTAS

1. E. Panofsky: "Estudios sobre iconología", 200. Trad. Sigo fundamente este excelente trabajo.

2. E. Panofsky: Ob. cit. 211-212. Este importante tema iconológico ya lo planteó F. Saxl: "Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdruckformen: I. Der Dialog als Thema der christlichen Kunst", en 'Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte' 1923 pp. 63-67.

NOTA FINAL

El lector que desee amplia información sobre esta problemática consulte el trabajo de S. Sebastián y L. Cortés: "Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca". Salamanca 1973. Ediciones de la Universidad.

El comentario más importante a este trabajo es una carta del R.P. Alfonso R. Ceballos, que me dirigió a raíz de la publicación, y cuyas observaciones he tenido en cuenta al redactar este breve resumen.

FRANCISCO BECERRA Y LOS CANTEROS TRUJILLANOS DEL SIGLO XVI

CARMELO SOLIS RODRIGUEZ. MUSEO CATEDRALICIO. BADAJOZ. ESPAÑA

Se cumple este año el cuarto centenario de la marcha a América del gran arquitecto Francisco Becerra. Lo que allá realizó este cantero trujillano -"el mejor arquitecto que pasó a América en el buen tiempo de la arquitectura española" en opinión de Llaguno [1]- es cosa sabida de todos. Baste recordar que durante sus años americanos, desde 1573 a 1605 en que muere en la Ciudad de los Reyes, su labor creadora se extiende por la amplia geografía de Nueva España y del Perú: Puebla, Quito, Cuzco, Lima...son hitos del inquieto peregrinar artístico de Becerra. A tal punto llega la fama de su nombre entre sus contemporáneos, que en 1585 pretendió el cargo de Maestro Mayor de las provincias del Perú, acompañando su petición con una larga lista de méritos y servicios [2].

Tan insigne figura no ha recibido en su patria de origen el homenaje popular (ni el interés de los eruditos), en contraste con sus paisanos los conquistadores, ensalzados reiterativamente como "dioses olímpicos". Conocida y estimada la obra de Becerra en América, las obras que realizó en Extremadura apenas han sido estudiadas, aunque en este punto los trabajos del profesor Marco Dorta signifiquen la primera aportación interesante para explicar la formación de una figura tan enigmática como la del maestro trujillano [3]. Orientado por los sabios consejos del ilustre Catedrático de la Universidad Complutense, acometimos la investigación documental en los archivos de Trujillo. En apretada síntesis ofrecemos algunas notas sobre el quehacer de Becerra en su tierra natal y una lista de canteros activos en la segunda mitad del seiscientos, por los años en que aquél trabajaba en Extremadura antes de su aventura americana. Ellos son los responsables de esa hermosa ciudad de Trujillo, uno de los conjuntos urbanos más evocadores del XVI español [4].

I) Trujillo es una ciudad de canteros. El cinturón berroqueño que rodea su paisaje urbano, suministra material abundante con que acometer empresas arquitectónicas. Mucho antes del siglo XVI, los monumentos de la "villa", parte la más antigua de la ciudad, testimonian una actividad intensa, cuyos mejores ejemplares podrían resumirse en el castillo y en la torre vieja de Santa María, tardorrománica, que arruinó el terremoto de Lisboa y la absurda actuación de un párroco en el siglo pasado [5].

El XVI es de trascendental importancia para la historia artística de Trujillo. Por los años que median entre 1540 y finales de la centuria se acometen diversas obras, que enriquecen el acervo artístico de la ciudad y contribuyen a dibujar su perfil urbano. Epoca ésta, en que a la maltratada economía trujillana vienen a sumarse los múltiples legados que, fruto de la conquista, envían desde América los capitanes que partieron de aquí. La ciudad rompe decididamente el cerco de las murallas y se derrama por las faldas del cerro, en que se halla enclavada, uniéndose a los arrabales del contorno. El punto de encuentro será la plaza mayor, cifra y suma de la vida artística y social de Trujillo.

En este fervor constructivo destacan junto a las familias nobles, la piedad de los feligreses y los Conventos numerosos, que por entonces surgen extramuros de la ciudad bajo el patronazgo del Ayuntamiento. De entonces datan las obras del actual templo de San Martín, en la plaza mayor, los Monasterios de Santo Domingo y de San Francisco, y los de Religiosas de Santa Clara y San Pedro. En 1566 la parroquia de Santo Domingo saca de cimientos la fábrica de su templo, situado a espaldas del castillo. Dentro de los muros, hay obras en los Monasterios de Religiosas de San Francisco el Real, junto a la puerta de la Coria, y la Concepción Jerónima. La parroquia de Santa María la Mayor, el más prestigioso templo de la ciudad, concierta en 1579 el remate de la torre de campanas y concluyen así las obras de esta iglesia en la que se ocuparon los mejores canteros trujillanos.

Junto a estas obras de signo religioso se destaca la arquitectura civil. Palacios y casas nobles prestan un sello característico a la ciudad y la convierten -ya lo dijimos- en uno de los conjuntos más curiosos y originales en el panorama artístico provinciano del XVI español. Es ésta la nota más atrayente del paisaje urbano truxillense.

Para levantar estas obras Trujillo contaba con numerosos canteros. Rodrigo de Soria recordaba en 1585, desde la lejana Lima, que en su "ciudad hay más de çinquenta oficiales del ofiçio" [6]. No en vano el panorama circundante ofrecía material en abundancia y de gran calidad: el granito del Berrocal, apto para la severidad de los muros, aunque de difícil labra por su dureza para los motivos ornamentales.

No podemos, en el estrecho marco de estas notas, ofrecer la lista completa de todos los canteros activos durante estos años. Apuntamos los más importantes con una leve referencia a sus obras:

A la cabeza de todos ellos, Sancho de Cabrera, cuya actividad se despliega durante medio siglo hasta su muerte acaecida en 1574. Maestro mayor de las iglesias de San Martín, y de Santa María, y persona de confianza del obispo-arquitecto don Gutierre de Carvajal, el gótico tardío prevalece en sus obras. Es el estilo Reyes Católicos que, como sucede en provincias, aquí se estabiliza y estanca configurando el panorama artístico de la ciudad, aunque después se abra a otras novedades plateresca y herrerianas. En 1545 concierta con el prelado placentino la obra de la iglesia parroquial de Garciaz [7]. A él se deben también las de Jaraicejo, Sauzedilla, Orellana la Nueva [8], Guareña y Santiago de Don Benito, supervisadas estas dos últimas, a instancias del Cabildo placentino, por Rodrigo Gil de Hontañón [9]. Muestra expresiva del buen hacer de Cabrera sea, tal vez, el coro de la parroquial de Santa María de Trujillo, de armazón gótica con bóvedas muy planas y decoración plateresca sabiamente dispuesta.

Junto a Sancho de Cabrera, varias familias trujillanas unen a su apellido el oficio de canteros: los Nodera, Bote, Vizcaíno, Casillas, Sánchez, Solís...Francisco Sánchez colaborador de Francisco Becerra en varias ocasiones, trabaja en los palacios de Juan de Chaves, de Hernando de Orellana y en la mansión de Gonzalo de las Casas [10]. Interviene con García Carrasco en la iglesia del Monasterio de San Francisco y en el claustro de este cenobio, concluído hacia 1585, y una de las primeras obras en que las formas herrerianas hacen acto de presencia en la arquitectura de la ciudad [11]. Pedro Hernández, perteneciente también al círculo Becerra, contrata, en 1565, la obra del palacio de don Alvaro de Sande, el cautivo de Gelves, en la villa de su señorío, Valdefuentes [12]. Y más nombres: Francisco Palomo, maestro muy activo en el último tercio del siglo, que sube hasta Plasencia para competir en la subasta de la obra del Enlosado de la Catedral [13] y realiza en Trujillo y su comarca varias iglesias y palacios. Pedro de la Hermosa, Jerónimo Martín, Jerónimo Hernández, Simón Pérez y un etcétera muy largo, incluyendo nombres de canteros foráneos, como el medellinense Francisco García, el cual, avalado por el Obispo don Pero Ponce de León, se encarga del remate de la torre de Santa María la Mayor, aunque al final se vea obligado a traspasarla a los trujillanos Francisco Sánchez y García Carrasco.

El área geográfica de la actividad de los canteros trujillanos ocupa una amplia zona extremeña, que se extiende por el norte hasta Jarandilla y Arenas y llega por el sur hasta la comarca pacense de la Siberia englobando casi todos los pueblos del término de Trujillo, que puede considerarse como capital artística de todos ellos [14].

II) Entre todos los canteros trujillanos destaca la familia de los Becerra, uno de cuyos vástagos, Francisco, haría famoso el apellido en América.

Nace Francisco Becerra en Trujillo en fecha aún no determinada, pero no posterior al año 1540. En el "Informe de limpieza de sangre", que hizo ante el teniente de corregidor, para pasar a Indias en mayo de 1573, declara que es hijo de Alonso Becerra y de Constanza Hernández, sus abuelos paternos fueron Francisco Becerra e Inés González, y desciende por línea materna de Hernán González y de María Alonso [15], familia de "hidalgos notorios", uno de cuyos miembros, Martín Becerra, fue alcalde de la Santa Hermandad.

Muy joven, como era habitual en la época, casa Francisco con Juana González, natural y vecina de Garciaz, lugar perteneciente al término de Trujillo. Mujer " de mediana estatura, la color morena", era hija de Juan de Vergara y "christiana vieja de padres y abuelos" [16]. Viven ambos en la colación de San Martín, no lejos de la iglesia parroquial. En 1569, postrada en el lecho, Juana otorga testamento ante Pedro de Carmona, hallándose presentes como testigos sus cuñados Pedro y Rodrigo. Por el tenor de las cláusulas testamentarias adivinamos que no hubo descendencia del matrimonio, nombrando heredero universal a su marido, de quien nos dice que es hermano de las cofradías de San Lázaro y de la Cruz [17]. No murió en esta ocasión la esposa de Becerra. Viviría años después la aventura americana junto a su marido, reposando definitivamente en Indias, lejos de Trujillo [18].

Y son éstas -pocas más- las noticias biográficas de Becerra, que hemos podido extraer de los archivos trujillanos, aparte sus obras. Su retrato físico nos lo ha dejado sintetizado el propio maestro: "Soy un hombre de mediana estatura y delgado y poca barba

y que tengo los dientes altos, delante los menos y la barba entre rubia y negra" [19]. Su carácter serio, con un toque de altivez, parece desprenderse de alguna frase del interrogatorio de la referida "Probanza".

La formación artística de Francisco Becerra venía predeterminada por una larga tradición familiar. Su abuelo materno, Hernán González de Lara, gozaba de reconocido prestigio en Toledo, donde trabaja al lado de Alonso de Covarrubias, a quien sucede en la Maestría Mayor de la Catedral, y traba amistad con Berruguete, el escultor, de quien fue albacea testamentario [20]. Su propio padre, Alonso, fue uno de los más acreditados maestros canteros del XVI extremeño. Ambos ascendientes fueron "tales e tan buenos ofyçiales del dicho arte que heran tenidos por los mejores ofyçiales de cantería y que abía en la dicha cibdad y sus comarcas..." [21].

En tal ambiente es lógico que el joven Francisco aprendiera el oficio de cantero. Como base inicial, un conocimiento profundo en el arte de cortar la piedra y en la labra, que aprendió en el obrador familiar y en el contacto directo con los buenos oficiales trujillanos. Por los años 1553 a 58 ya comienza a aparecer su nombre, con categoría de oficial, en las Cuentas de Fábrica de las parroquias de San Martín y Santa María, al lado de sus familiares canteros y bajo la dirección de Sancho de Cabrera [22]. En Marzo de 1560 da comienzo la obra de la parroquial de Herguijuela, lugar distante de Trujillo tres leguas en el camino de Guadalupe. Francisco trabajará como oficial durante cinco años, al lado de un buen elenco de canteros trujillanos, dirigidos por Alonso Becerra, su padre. Esta hermosa iglesia, recordada en la Probanza de Lima [23], aparece hoy totalmente desfigurada. Una absurda restauración (?) a principios de siglo abatió las bóvedas, conservándose del original los muros, animados al exterior por sencillos estribos, la torre y las portadas.

1566 es año trascendental en la vida activa de Becerra. En 14 de junio se otorga la escritura de contrato de la iglesia de Santo Domingo entre el mayordomo de esta parroquia trujillana y los maestros Alonso y Francisco Becerra. Es ésta la primera vez que aparece con el calificativo de "maestro", aunque comparta la dirección de la obra con su padre. Tras los años de aprendizaje, su prestigio personal irá aumentando, como atestiguan los encargos siguientes y los aprendices, que se formarán en su propia casa [24].

Para explicar su personalidad artística, queremos aportar algunas notas, basadas en el estudio directo de sus obras y la documentación encontrada en los archivos de Trujillo. Las corrientes estilísticas del momento, aunque retrasadas, no fueron ajenas a Becerra. De Toledo traería su abuelo Hernán un eco de lo que allí hacían los grandes maestros castellanos. No olvidemos que en la Catedral de Plasencia se dan cita sucesivamente los mejores arquitectos españoles: Enrique Egas, Juan de Alava, Rodrigo Gil de Hontañón, Covarrubias... [25]. La huella de su presencia no fue desconocida por los Becerra, que en alguna ocasión suben a la ciudad del Jerte [26]. En 1559 Rodrigo Gil de Hontañón visita -ya quedó apuntado- las obras de varias iglesias de la diócesis, entre ellas Santa María de Trujillo.

Si en Plasencia prevalece la influencia salmantina, la arquitectura trujillana refleja, a través de los Becerra, la presencia de lo toledano. Con ellos se impondrá el plateresco y las fórmulas de Covarrubias, aunque en versión más humilde y sin el conocimiento de las proporciones clásicas, patentes en el gran maestro castellano. Francisco Becerra

se mueve dentro de estas coordenadas gótico-plateresca, apuntando a una simplicidad y limpieza de formas, debido tal vez a la modestia de algunas de sus obras, que desgraciadamente no llegaron a terminarse.

Al ofrecer la relación de las obras de Becerra en Extremadura, las agrupamos en dos apartados, arquitectura religiosa y arquitectura civil, señalando las fuentes documentales y una brevísima descripción de las que afortunadamente se conservan.

ARQUITECTURA RELIGIOSA

IGLESIA DE SANTO DOMINGO. TRUJILLO: Esta obra, en la que por vez primera aparece Francisco Becerra como maestro, aunque al lado de su padre, no se menciona en la Probanza de Lima. En el Archivo de Protocolos de la ciudad encontramos los contratos, fechados en 1566 y 67 [27]. Erigida canónicamente la parroquia durante el pontificado de don Gutierre de Carvajal, las ruinas venerables del templo se yerguen aún a espaldas del castillo. A pesar de este abandono (hoy se procede a su restauración), los restos conservados reflejan las condiciones insertas en el Memorial de la obra, que no llegó a terminarse. De planta alargada, una sola nave y cabecera ochavada, sus altos muros de mampuesto, interrumpidos al exterior por los contrafuertes de cantería, prestan una gran solemnidad al conjunto. El interior acusa en planta cinco tramos, de los que el testero y los dos inmediatos -parte realizada según el proyecto Becerra- cubrían con bóvedas de terceletes. Aún perduran los arcos formeros, los arranques de la nervatura y un atrevido arco transversal, que apoyan en unas ménsulas de rica labra, versión libre de un tipo de capitel estilizado muy repetido en las obras de Becerra. Por una puerta plateresca con frontón picudo encajado entre flameros y el escudo episcopal en el tímpano, se accede a la sacristía situada en el lado del Evangelio. Cubierta con bóveda de terceletes, los paramentos se decoran con unos bellos esgrafiados. La torre proyectada no llegó a superar la altura de la iglesia rematándose en una sencilla espadaña de doble vano arcuado.

CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SAN MIGUEL. TRUJILLO : Obra inconclusa particularmente interesante, se menciona en la Probanza de Lima [28]. Se reduce a un ángulo recto, formado por un lado completo de cinco vanos y uno lateral, dispuestos en dos pisos. El inferior se abre en arcos de medio punto sobre columnas jónicas ocultas tras unos estribos de mampuesto, que fueron añadidos contra el parecer de Becerra, que afirmó "ser suficiente el apoyo de las columnas para sostener el peso de la obra". La galería superior adintelada, con columnas de capiteles corintios y zapatas en figura de doble ménsula, tiene estrecho parentesco, por su composición y decorado, con la "loggia" exterior del palacio Orellana-Pizarro, atribuída a Alonso Becerra y la pequeña galería del patio de Vasco de la Llave, cuya escalera se debe a Francisco [29], ejemplos todos de clara ascendencia toledana.

IGLESIA DE ORELLANA LA VIEJA (BADAJOZ): Contemporánea del Claustro de San Miguel, 1570 responde esta obra al tipo de iglesia de una sola nave alargada, cabecera ochavada con una gran venera calada, se cubre en sus cuatro tramos con un bello artesonado mudéjar. Los arcos formeros apoyan sobre una doble pilastra arquitrabada, sobre ménsulas a la altura de la imposta. La puerta de la sacristía ostenta el escudo de don Pedro Ponce de León, bajo cuyo pontificado se llevó a cabo la iglesia [30].

En la misma villa -señorío de una de las más ilustres familias trujillanas- se encuentra el palacio fortaleza de los Orellana, con un balcón de cantería al estilo de los de la ciudad y un patio plateresco, versión sencilla del que tenían los Orellana en Trujillo. Apoyándonos en el estudio comparativo, la vinculación histórica de la villa con la capital del término y la presencia de Francisco en la villa, nos parece obvio adjudicar la paternidad de este palacio al círculo de los Becerra.

La intervención de Becerra en el MONASTERIO DE SAN FRANCISCO de Trujillo se reduce a la construcción de las paredes maestras del futuro claustro (que llevarían a feliz término García Carrasco y Francisco Sánchez) y tres altares empotrados, junto con una puerta de acceso a la antigua iglesia conventual. Datan de 1571, el mismo año en que se alza con la obra del MONASTERIO DE SANTA MARIA de la Orden Jerónima. De la obra original, muy maltratada durante la invasión francesa, apenas queda rastro alguno Sólo una puerta que parece responder a la descripción del trujillano Juan Ramiro en la Probanza de Lima: "una puerta en rrincón viaje".[31]

Con la SACRISTIA DE LA PARROQUIA DE VALDETORRES (Badajoz) completamos la lista de obras religiosas del arquitecto trujillano. El goticismo de la nave cubierta con bóvedas de complicada crucería contrasta con la sencillez de la sacristía, cubierta de cañón con lunetos y ménsulas muy similares, aunque más sencillas, que las de Santo Domingo de Trujillo. En el paramento exterior una inscripción nos avisa de que la obra se acabó en junio de 1573, cuando ya el maestro ultimaba los preparativos de su marcha a América[32].

ARQUITECTURA CIVIL

En el interrrogatorio de la Probanza de Lima los testigos trujillanos mencionan, entre las obras ejecutadas por Becerra en su ciudad natal, las siguientes (además de las ya citadas): la escalera de la casa de Vasco de la Llave, la sala alta en la morada de Gonzalo de las Casas y una puerta esquina con su ventana en la de doña Isabel de Mendoza[33].

La escalera de la casa de Vasco de la Llave -en la calle de Palomas- consta de dos tramos, apoyados los inferiores sobre piezas graníticas empotradas en el muro, y descansando el superior en una ménsula y una especie de arco rampante. Las cabezas de los pasos se adornan con motivos florales. Ya hemos destacado la galería superior del patio, que entronca por su composición y decorado con el claustro de San Miguel y el piso alto del palacio Orellana-Pizarro.

En la confluencia de la calle de Palomas con la de Naranjos se encuentra "la puerta esquina con su ventana de cantería", que según Juan Ramiro labró Becerra "con mucha obra y quenta" en la casa de doña Isabel de Mendoza, esposa de Martín de Chaves[34]. Dentro de la riquísima teoría de balcones esquinados -una de las características más peculiares de la arquitectura trujillana- este ejemplar presenta junto al maridaje de estilos una gran sobriedad de composición y limpieza de líneas, rasgos éstos propios del estilo del maestro.

El palacio de Gonzalo de las Casas -propiedad de los Duques de Valencia- es uno de los edificios más interesantes de la arquitectura civil trujillana. Denominada en el XVI "Casa del Rincón" por el ángulo que describe la fachada en un recodo de la calle de

Ballesteros, su construcción a los años en que Gonzalo de las Casas residía en Méjico [35]. La portada repite el esquema de la principal del palacio Orellana-Pizarro, en la que señalamos, una vez más, el eco de lo toledano, y da acceso a un amplio vestíbulo, cubierto a gran altura con una bóveda casi plana, en la que Becerra exhibe su profundo conocimiento en el oficio de cantero. Sobre esta bóveda va emplazado el salón principal, que en frase de Juan Alfonso "fue una de las obras más principales y más ricas y más bien acabadas que hay en estremadura" [36]. Semeja un patio cubierto, rodeado de arcos de medio punto un tanto rebajados, con capiteles corintios estilizados. Marco Dorta ve en estos bellos capiteles un anticipo de "los del claustro principal del convento de San Francisco de Cuzco", obra singular del Becerra americano [37].

Las dos últimas obras del maestro antes de su marcha a América son dos encargos del Ayuntamiento de Trujillo: el embalse de la Albuera y la portada de la Dehesa de las Yeguas, obra ésta que mereció la atención de Ponz en su "Viaje" [38].

En esta relación falta la capilla que "hizo entre los dos claustros" en el Monasterio de Guadalupe, obra importante y de la que Becerra se sentía orgulloso, al incluirla en el interrogatorio de la Probanza [39]. Desgraciadamente no se conserva.

CAMINO DE AMERICA

Tras el informe de limpieza de sangre, solicitado ante el licenciado La Puerta teniente de corregidor de Trujillo, en el verano de 1573 embarca Becerra en Sevilla rumbo a las Indias, en el séquito de Alonso Pablos y Martín Casillas (?). Sospechamos que el motivo principal de la partida de este grupo de artistas trujillanos respondió a una invitación de Gonzalo de las Casas. El Encomendero de Oaxaca mandó llamar arquitectos y oficiales españoles para construir el gran Convento de Yanhuitlán [40]. ¿No serían éstos, Becerra y sus discípulos, que ya habían trabajado en la mansión del propio Gonzalo en Trujillo?.

Alonso Pablos y Martín adquieren también reconocida fama, interviniendo en las obras de la Catedral de Guadalajara [41]. Con ellos y sobre todo con el arte de Francisco Becerra se tendieron nuevos lazos entre España y las Indias, y los canteros de la noble ciudad extremeña alcanzaron resonancia universal. Que es ésta, sin duda, una de las glorias mayores de la presencia de Trujillo en América.

NOTAS

1. Llaguno: "Noticias de los Arquitectos y de la Arquitectura en España", III (Madrid, 1829), pág. 56.

2. Archivo de Indias, Patronato, 191, r.2. Publicado por Marco Dorta en sus "Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano", Sevilla, 1951.

3. Además de las "Fuentes", Marco Dorta ha estudiado la figura del maestro trujillano en 'Archivo Español de Arte', nº 55, pags. 7-15 y en el tomo I de la 'Historia del Arte Hispanoamericano', en colaboración con Angulo Iñiguez y Buschiazzo.

4. Cfr. nuestro trabajo "El arquitecto Francisco Becerra: su etapa extremeña", con documentación inédita de los Archivos trujillanos en 'Revista de Estudios Extremeños', II, 1973.

5. Tena Fernández, J.: 'Trujillo histórico y monumental' (Alicante, 1969) pág. 498.

6. Marco: "Fuentes...", loc. cit., pág. 299.

7. El contrato lo publicó don Francisco Fernández Serrano, canónigo de Zaragoza, en el folleto "Garciaz y su templo parroquial" (Zaragoza, 1971).

8. Archivo de Protocolos de Trujillo: Francisco de Villatoro, 1574. Testamento de Sancho de Cabrera. Leg. 19, fols. 334-336.

9. Benavides Checa: "Prelados Placentinos. Notas históricas", pág. 121.

10. A.P.T.: Francisco de Villatoro, 1574. Leg. 19, fols. 360-364.

11. A.P.T.: Alonso Martín, 1585. Leg. 34, fols. 363v. 364.

12. A.P.T.: Pedro de Carmona, 1568. Leg. 12, fols. 168v. y ss.

13. Benavides, loc. cit.

14. En la actualidad estudiamos la influencia de los canteros trujillanos en Extremadura.

15. La información va incluída en la Probanza de Lima. Cfr. Marco: "Fuentes", loc.cit., pág.248.

16. Ibid., loc. cit.

17. A.P.T.: Pedro de Carmona, 1569. Leg 12, fols 25v. y ss.

18. A su muerte, contrae segundas nupcias Becerra en Lima con doña María de la Parra. (Hart-terré, "Artífices del Virreinato del Perú", Lima 1945, pág. 85).

19. Marco: "Fuentes..." loc. cit.

20. Marco: "Francisco Becerra...", loc. cit.

21. Declaración del trujillano Rodrigo Bravo en Probanza...loc. cit. pag. 288.

22. Se conservan, aunque incompletas, las Cuentas de Fábrica de la construcción de ambas iglesias.

23. Declaración de Juan Alonso en la Probanza...loc. cit., pag. 297.

24. A.P.T.: Pedro de Carmona, 1567. Contrato de aprendiz de Alonso Pablos. Leg. 10, fol. 321.

25. Benavides: op. cit.

26. En 1563 viaja Becerra por encargo del mayordomo de la parroquia de Herguijuela a Plasencia. Cuentas de Fábrica. Gasto del año.

27. A.P.T.: Pedro de Carmona, 1566. Se otorgaron dos contratos introduciéndose en el segundo algunas variaciones de tipo económico. Fols. 55 y 705-708 respectivamente.

28. Op. cit., pág. 296.

29. No sabemos cuándo se inició la obra, que tras solucionarse algunas divergencias entre Becerra y las monjas, se reanudó en enero de 1570. A.P.T.: Pedro de Carmona, 1570, leg. 15, fols. 39-40.

30. A.P.T.: Pedro de Carmona, 1571. Leg. 15, fols. 210 y ss.

31. Marco: "Probanza..." loc. cit.

32. A.P.T.: Francisco de Villatoro, 1574. Poder de Francisco Sánchez a Diego de Nodera. Leg. 19, fol. 240v. Aquí hemos descubierto la intervención de Becerra en la sacristía de Valdetorres junto a su colaborador Francisco Sánchez.

33. Marco: "Probanza..." loc. cit.

34. Ibid., loc. cit.

35. A.P.T.: Pedro de Carmona, 1574. Obligación de Gonzalo de las Casas para el arcipreste Juan Pizarro. Leg. 21. fol. 176 v.

36. "Probanza..." loc. cit.

37. Marco Dorta: "Francisco Becerra" en Fuentes...pág.88.

38. Ponz. A.: "Viage de España", tomo VII, pág. 177.

39. Mucho nos tememos que los documentos acreditativos hayan desaparecido del Archivo del Monasterio.

40. Angulo: "Historia del Arte Hispanoamericano", tomo I, pág. 288.

41. Marco.: "Fuentes..."

THE FAÇADE OF THE CHANCILLERIA OF GRANADA

RENE TAYLOR. MUSEO DE ARTE DE PONCE. PUERTO RICO

In the history of 16th-century architecture in Andalucía the façade of the Chancillería or Law Courts in Granada (Fig. 1) occupies a prominent place. For Gallego y Burín it even represents the first flowering of Granadine Baroque[1]. Nevertheless, we possess only the scantiest information about it. The names are known of some of those that took part in its construction[2]. It is also known to have been completed in 1587[3], but there is no evidence to show when it was begun. As for its designer, Manuel Gómez-Moreno González assigns it to Juan de la Vega who was "maestro mayor" of the Chancillería in 1581[4], but the attribution seems unlikely. Previously Llaguno had suggested that it might have been by Juan de Herrera[5], but it is quite clear that in this work the architects of the Escorial played no part whatever.

The uncertainty that clouds its origin and history likewise affects its aspect. Quite apart from the desfiguring balustrade and finials which were added in the 18th-century (Fig. 2)[6], it suffers from a lack of stylistic uniformity. It is difficult, for instance, to reconcile the squat Corinthian columns of the main entrance which, instead of the regulation ten diameters, hardly have six[7], with the successful proportions of the side entrances. These divergencies accentuate the conflict which, as Kubler has already noted, exists between the greater part of the façade and the elaborate frontispiece in the middle (Fig. 3)[8]. Whereas the former is architectural in character, the latter is essentially ornamental. Moreover, even within this central composition itself, its two storeys are at odds with one another. There is, for example, a clear break between the two caused by the broken pediment that surmounts the lower storey, a feature which neutralizes the upward thrust of the whole. These and other discordant features[9], together with such exotic elements as the capitals in the form of a hook right at the top[10] suggests that possibly more than one hand may have intervened in this part of the façade[11]. Here the rational element which constitutes the basis of the classical style has been sacrificed to the desire to achieve an effect of overwhelming richness.

Let us now move on to consider the side parts, omitting the central one (Fig. 1). In these the element of complexity is by no means absent. Take, for instance, the treatment

of the voids on the lower storery. At the extremities they consist of a square window surmounted by a larger rectangular one. But when we pass to the inner group, we are confronted by a typical piece of Mannerist inversion. Here the large rectangular openings that were above are transformed into entrances at floor level, while the square windows that were below move up, their function here being to light the main vestibule immediately behind. Yet in spite of these complexities, a sense of order and discipline prevails. The correspondencies and levels are scrupulously maintained. On the "piano nobile" only the central section, inexplicably a little taller than the rest, (Fig. 1), breaks the harmony of the whole. Everything conveys the impression of being in its right place and its right height, as though designed by someone who had an intimate knowledge of the true classical style. It is almost as if it were an Italian work. Even the architectural and ornamental motifs are reminiscent of Italy. The ornament is quite generously applied, which gives the whole ensemble a richly plastic texture. Yet far from being applied without order or discrimination, it remains subordinate to the architectural element which always predominates. In brief before the façade of the Chancillería, always discounting the central part, we feel that we are in the presence of a work which, while not authentically Italian, is strongly evocative of Italy. Yet for all its Italianate flavour, it must be stressed that this structure of around 1570 does not reflect, as the Escorial does, the prevailing Italian trend towards a greater simplicity and austerity. At the same time, far from being an early manifestation of the Baroque, as Gallego y Burín maintains, it harks back to the problematical style of the great masters of the preceeding generation, such as Peruzzi, Giulio Romano, Sanmicheli, Antonio da Sangallo the Younger and, of course, Michelangelo.

There exists in the Department of Prints and Drawings of the Uffizi an engraving (Fig. 5) which represents the façade of the Palazzo Bocchi in Bologna[12]. Though it bears the date 1555, it represents the original design of around 1546. It is of considerable interest in our context because it is one of the closest parallels that exist to the style of the Chancillería. Moreover, however unlikely it may seem, the creator of this exuberant confection was none other than Giacomo Barozzi da Vignola, although, as the architect limited himself to supplying the design, it was executed only partially in accordance with his ideas.

At the time that Vignola conceived this work he was still very far from being the standard-bearer of the new classicism which he later became, the author of the "Rule of the Five Orders" of 1562. He had just returned from France where in the company of other notable Bolognese he had been working for king Francis I[13]. The façade of the Palazzo Bocchi therefore shows us the architect still imbued with the spirit of the School of Fontainebleau[14]. There are of course notable differences between the Palazzo Bocchi and the Chancillería. For one thing the voids in the latter are not equidistant and Vignola's favoured rustication is absent. On the other hand, there are evident resemblances. In the first place there is a marked similarity between certain structural and ornamental motifs; secondly they display a common fondness for tightness and compression; thirdly, in spite of the long horizontal balcony of the Italian palace, the vertical accent predominates in both, this being mainly due to the accumulation of superimposed voids.

The stylistic affinity that exists between this early façade by Vignola and the of the Chancillería may lead us to identify the original designer of the latter, though it should be born in mind that the observations that are about to be made are no more than a hypothesis.

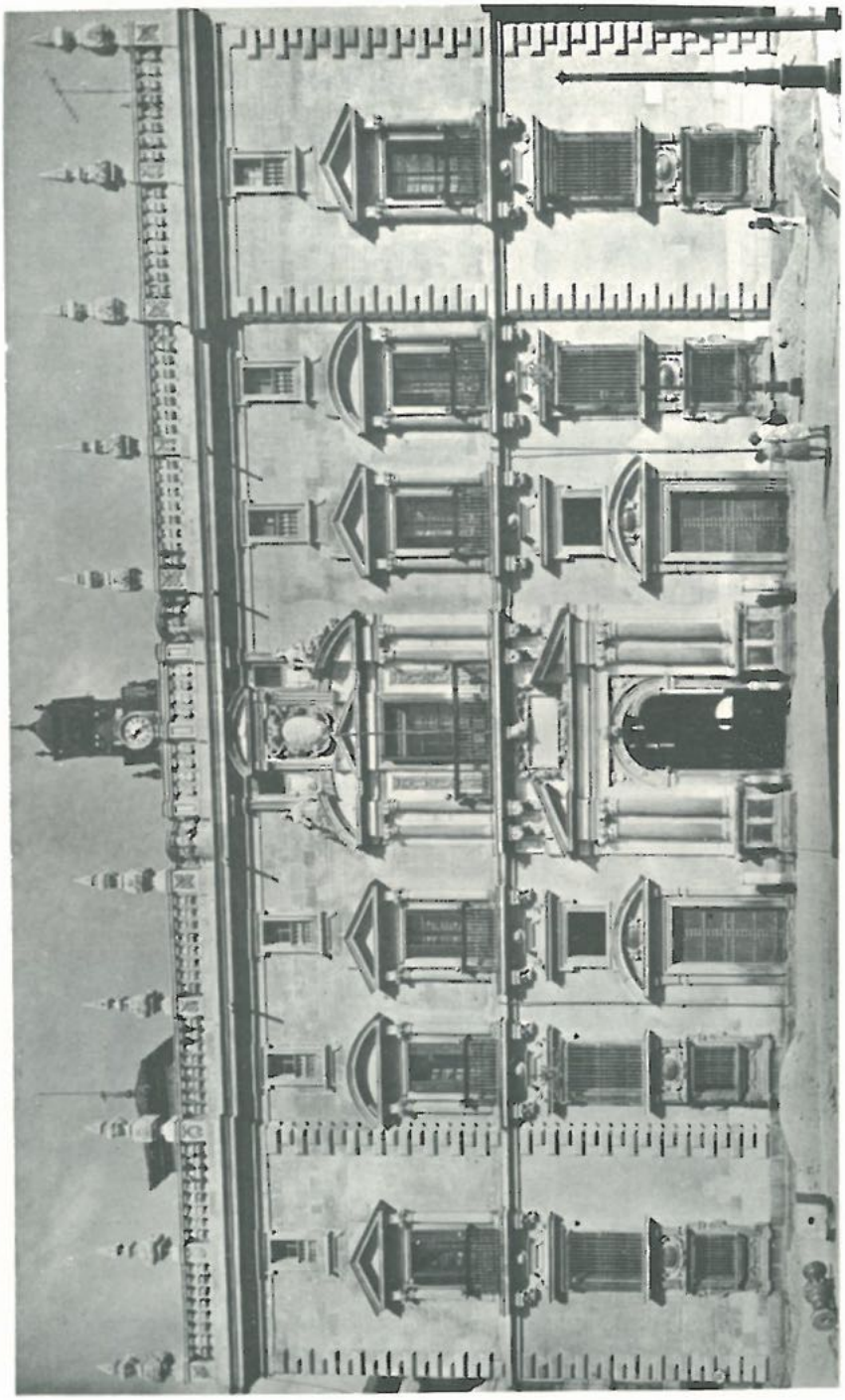


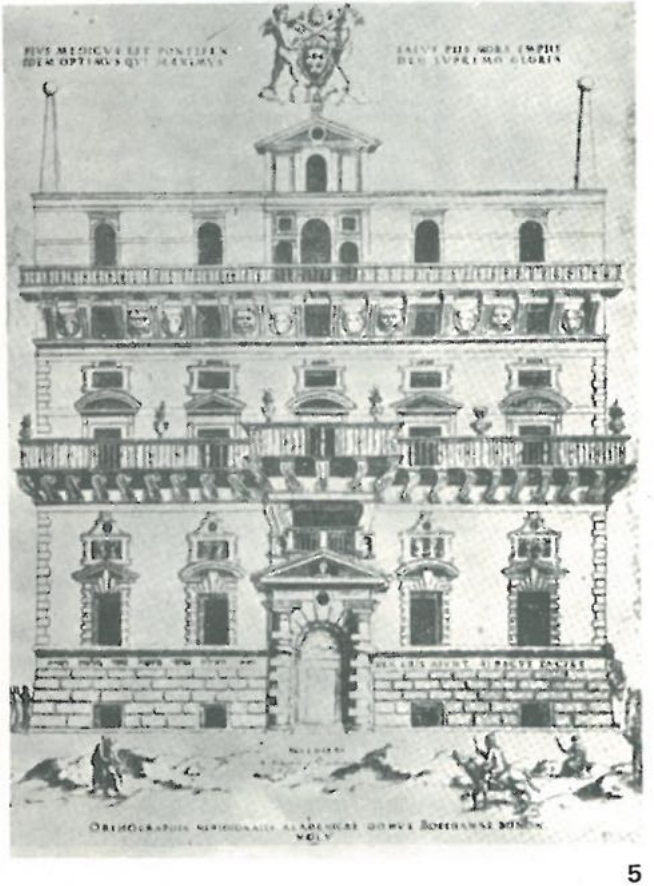
Fig.1. Granada. Façade of the Chancilleria.

2

3

Fig.2. Granada. Façade of the Chancilleria in the 17th century without the 18th century additions (From "Les Délices de l'Espagne et du Portugal").– Fig.3. Granada, Façade of the Chancilleria, central portal.

4



5

Fig.4. Granada, Façade of the Chancillería, left-hand side.- Fig.5. Vignola. Design for the façade of the Palazzo Bocchi, Bologna.

6

7

Fig.6. Castillo. Exterior fo the former prison of a Martos.- Fig.7. Castillo? Portal of the Carnicerías in Priego.

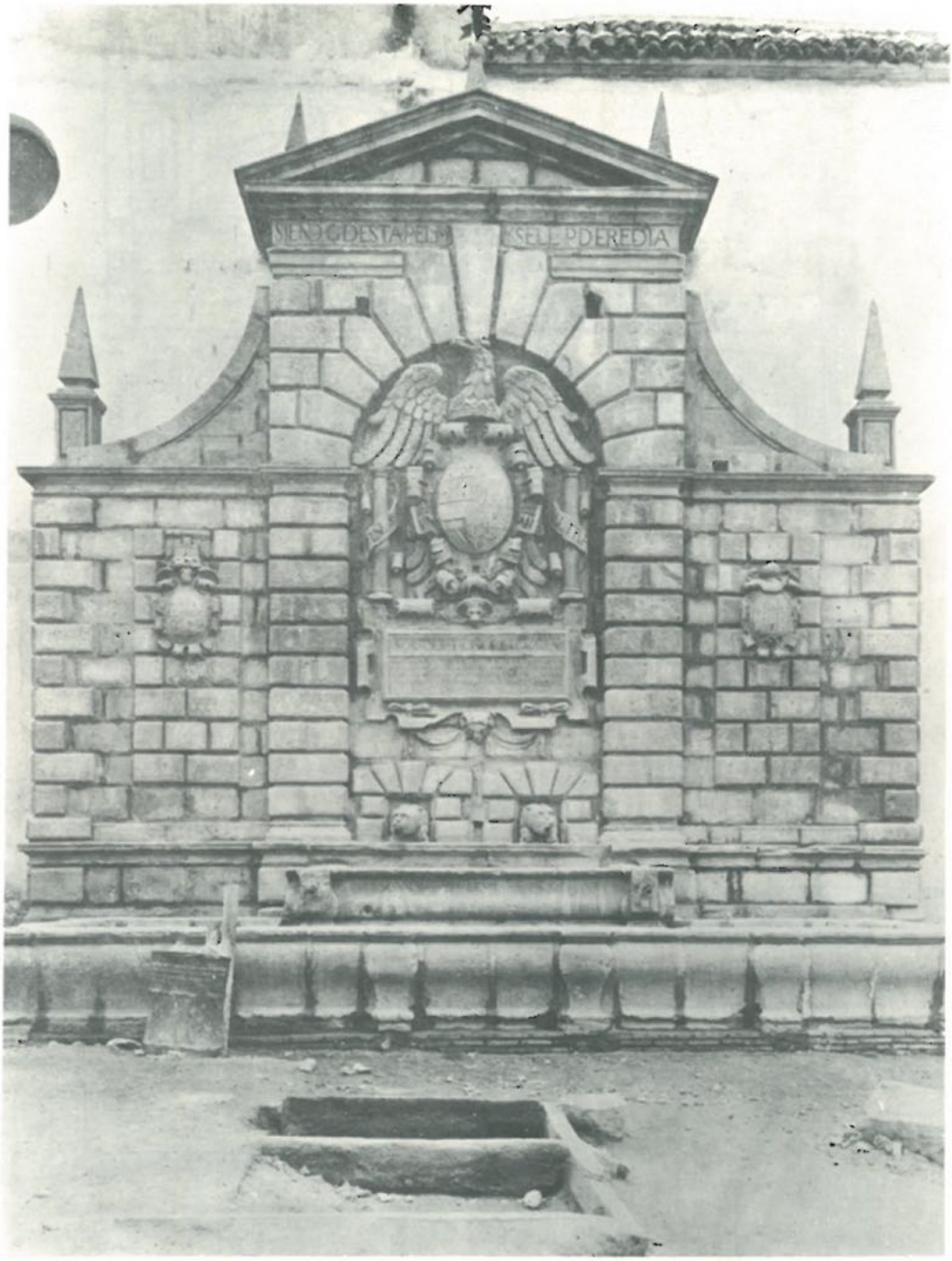
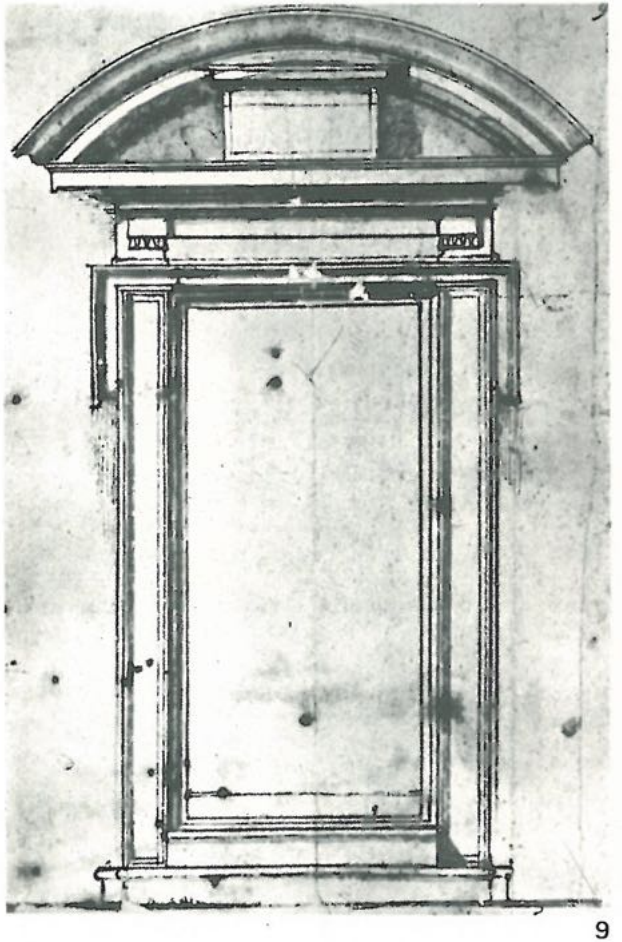
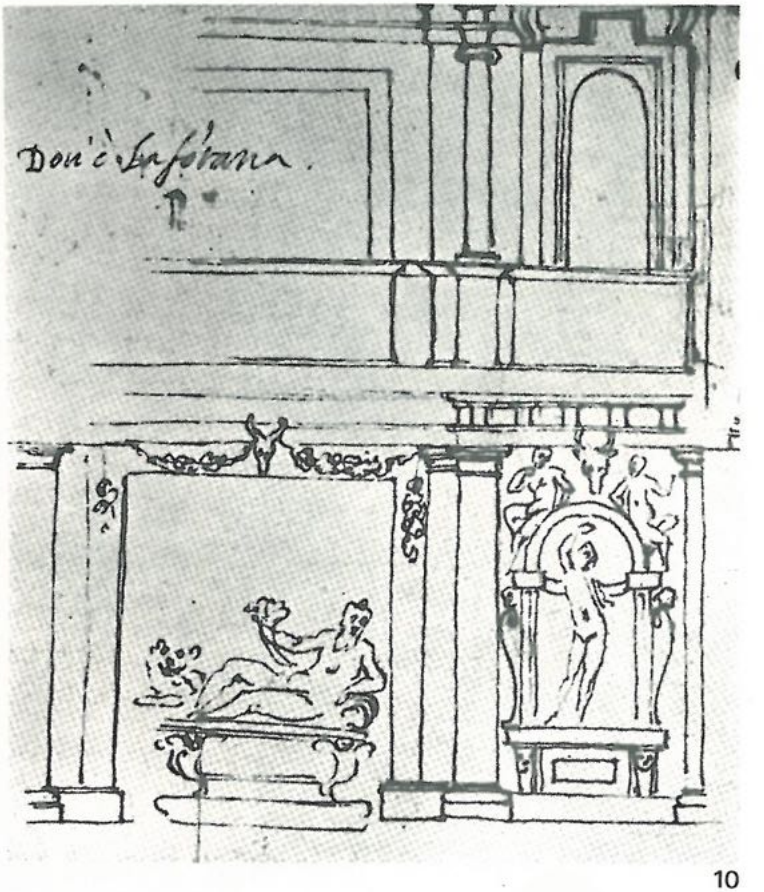


Fig.8. Castillo. The fountain of Martos (Foto Mas).



9



10

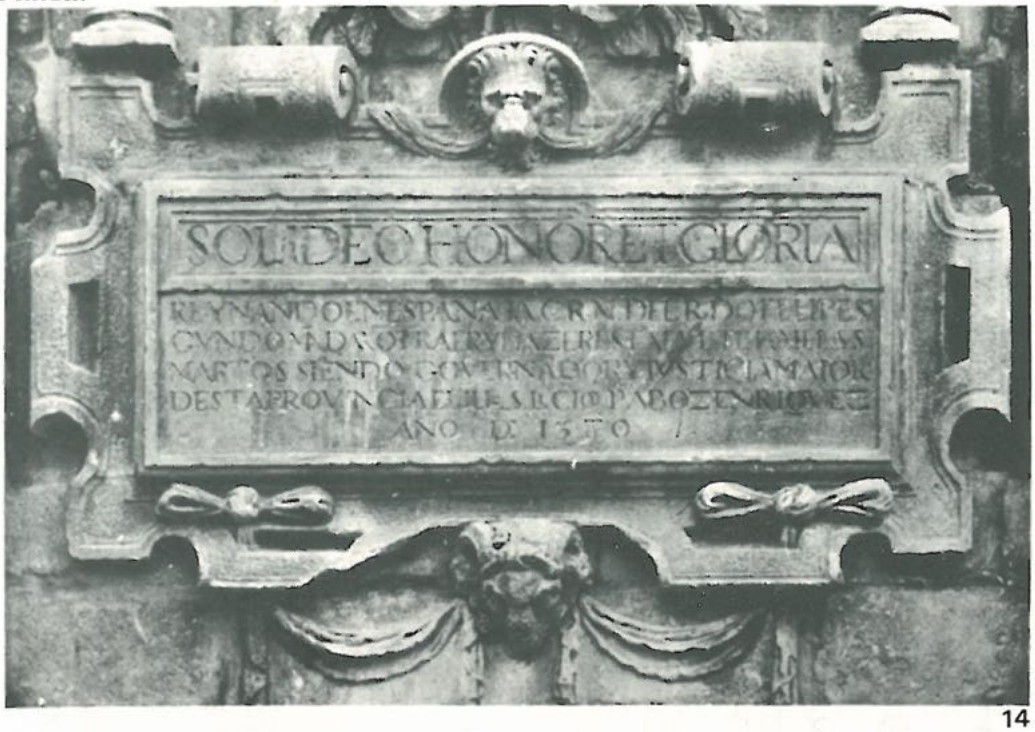
Fig.9. Michelangelo. Study a doorway (Casa Buonarroti, Florence).- Fig.10. Ammanati. Drawing for the decoration of Loggia in the Villa Giulia. Rome.

Fig.11. Granada. Staircase of the Chancillería.

12

13

Fig. 12. Granada. Façade of the Chancilleria, détail of the window.- Fig. 13. Vignola, Window of the upper storey Villa Giulia. Rome.



14

15

Fig. 14. Castillo. Fountain of Martos, detail of cartouche (Foto Mas).- Fig. 15. Castillo. Façade of Chancillería, detail of cartouche above the main doorway.

In 1576 Juan de Maeda, the chief architect of Granada cathedral, died. Shortly afterwards his son Asencio de Maeda, likewise an architect, told the cathedral chapter that in his considered opinion three were only three masters in that region worthy to fill the vacancy produced by the death of his father. They were Lázaro de Velasco, the translator of Vitruvius, Juan de Orea, the chief architect in charge of the Alhambra, and a certain Francisco de or del Castillo who was living not in Granada but in Jaén [15]. The one that interests us is the last-named, a somewhat nebulous figure in the history of Andalucian architecture. According to his own statement he had spent nine years in Italy serving under some of its most notable masters. Specifically he had worked in Rome in the Villa Giulia of Pope JuliusIII (Fig. 16) [16]. This is corroborated by the building accounts which make mention from 1552 onwards of a "stuccatore" called Francesco Castiglio or da Castiglio who can be none other than our Francisco del Castillo [17].

Thanks to Coolidge [18], Falk [19] and others the history of the Villa is now known in some detail. The overall design was entrusted to the Pope by Vasari who submitted his drawings to Michelangelo. Work was started in 1551 with the construction of the Casino,

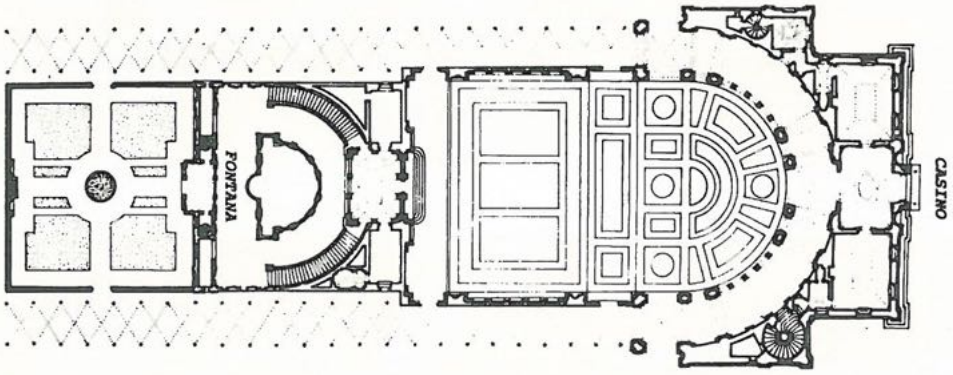


Fig.16. Vasari, Vignola and Ammannati. Plan of the Villa Giulia, Rome (Letouruilly).

this being the front part of the complex intended as living quarters. This element was assigned to Vignola who was responsible for all the elevations. In the following year Bartolommeo Ammannati in conjunction with Vasari himself began work on the Nymphaeum and the rear loggias. Hence it may be assumed that Castillo was at least acquainted with Vasari, Vignola and Ammannati. Moreover, he seems, to have had some knowledge of Michelangelo's work as an architect. In 1546 the latter had been put in charge of St. Peter's.

The front of the Villa Giulia is today somewhat different in aspect from what Vignola had intended, but a medal of 1553 enables us to visualize how he had wanted it to be (Fig. 17). It includes two domes similar to those which he would later add to the exterior of St. Peter's. An elevation, (Fig. 18) based on the medal in question, enables us to see how very much more restrained the front of the Casino is than that of the Palazzo Bocchi, thereby reflecting the architect's growing classicism. Yet it preserves several of the same characteristics, notably the vertical emphasis, accentuated in this instance by the cupolas. According to Coolidge the stress on verticality was one of Vignola's principal innovations.

We do not know when Castillo returned to his own country, but it was probably not very long after the death of Julius III in 1555. Although fifteen years later his name was sufficiently established in eastern Andalucía for Asensio de Maeda to have recommended him to the chapter of Granada cathedral, only two works by him are known. Both are situated in the small town of Martos in the province of Jaén. There are the façade of the former prison (Fig. 6), dated 1577, in which Serlio's influence is plainly perceptible, and the old public fountain (Fig. 8), completed in 1584[21], at present dismounted pending re-erection elsewhere. In addtion it is possible to attribute to him the portal of the "Carnicerias" in Priego (Fig. 7), a fine piece though sadly deteriorated. This work, however, is reminiscent not so much of Serlio as of Giulio Romano, specifically of the entrance to the Palazzo Maccarani in Rome[22]. A further work in Priego which may be by Castillo is the Fuente de la Salud, though this too has suffered very considerably[23].

At first glance there would seem to be only the scantiest connection between these works with their powerful rustication and the front of the Chancillería. Nevertheless they share certain essential characteristics, notably the emphasis on form, proportion and monumentality. At the same time there is a tendency to avoid academic correction in the search for effects of complexity and tension. Yet this does not lead to disorder. In both the prison at Martos and the Chancillería the same scrupulous regard is paid to the correspondencies[24]. Might not Castillo therefore have been the original designer of the façade at Granada or at least concerned in its genesis, though it was only partially executed in accordance with his ideas? If so, this would help to explain why Asensio de Maeda who was then chief architect of the cathedral of Seville[25] should have recommended him so strongly to the chapter at Granada. It would also explain the Italianate flavour of the whole work with its Italian elements of around 1530–1550. At the same time it must be pointed out that these elements are of rather diverse origin which betokens a man of eclectic temperament who drank in various streams.

Fig. 17. Medal of 1553 showing the front as originally conceived (Letarouilly).

We have stressed, too exclusively perhaps, the imprint of Vignola on Castillo. However, the building accounts of the Villa Giulia reveal that during his period of employment Castillo worked almost exclusively on the Fountain, that is the part which Vasari had reserved for himself and the sculptor Ammannati[26]. His contact with the latter would help to explain the plastic viguor of his style, a quality less perceptible in Vignola. Then there is the question of the possible influence of Michelangelo. The side entrances of the Chancillería (Fig. 3) display something of his elegance (Fig. 9), while the windows of the main storey with their flanking Corinthian columns and impost blocks in lieu of a full entablature recall those on the exterior of St. Peter's (Fig. 19).

By reason of his origin, early training [27] and later activity as an architect Francisco del Castillo must be classified within the school of Jaén, whose most distinguished figure was Andrés de Vandaelvira (1509-1575) [28]. That the façade of the Chancillería derives from this school rather than from that of Granada [29] is beyond all doubt. Incidentally the main staircase (Fig. 11), situated in the courtyard immediately beyond, is even more obviously a product of that same school [30]. Yet these works which were more or less contemporary [31] are more advanced than anything by Vandaelvira [32], particularly the façade. This is demonstrated by its block-like character, so reminiscent of Roman "palazzi", and the presence of novelties such as the quoins [33] incorporated into both storeys.

As with the works of artists, it is often through such lesser details and idiosyncracies

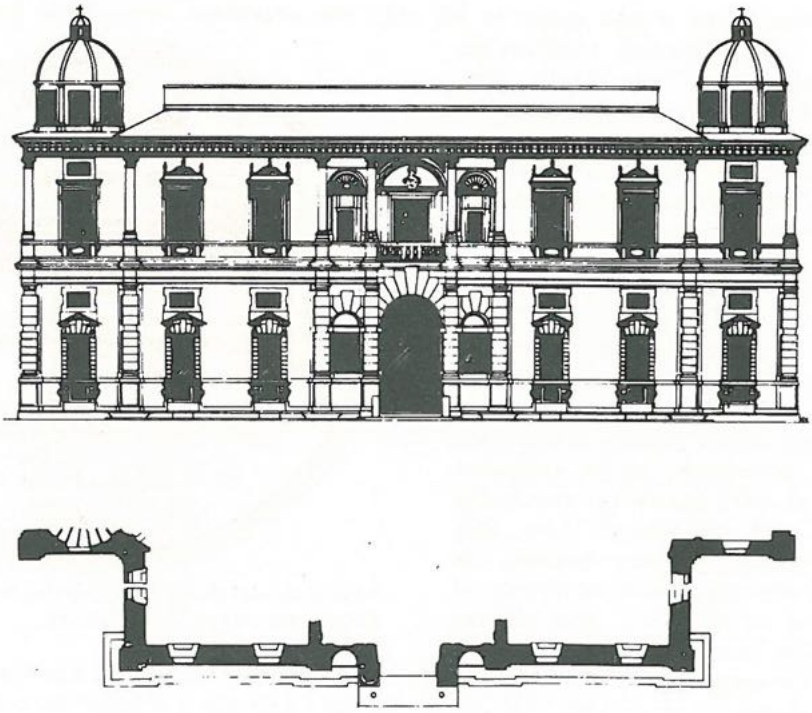


Fig. 18. Vignola. Reconstruction of the façade of the Villa Giulia (César Campos).

that undocumented buildings can be ascribed to a specific architect. For this reason we shall conclude by making reference to a number of elements of seemingly minor importance that set this façade apart from other contemporary works in this region. First of all there are the somewhat strange consoles on the lower storey that end in claws instead of the usual "guttae" (Fig. 12). This motif is plainly of Italian origin. The Spanish designer, however, derived it not from architecture in the strict sense of the term, but from the repertory of the decorator. It is to be found on furniture and even on tombs. Of particular interest in our context is that consoles very similar to these were incorporated by Vignola into one of the fireplaces that he designed for the Farnese Palace at Caprarola [34].

Secondly there are the fleshy and complicated cartouches which abound on this front. They figure prominently on Castillo's known works, and Chueca has noted the resemblance that exists between the cartouche on the fountain of Martos (Fig. 14) and that which surmounts the main entrance of the Chancillería (Fig. 15)[35]. The latter may have been one of the few elements of the original design of the portal which was not tampered with. Ammannati was one of the earliest Italians to popularise the use of this fleshy type of cartouche as an exterior motif. It must be pointed out, however, that Vignola did so too, though somewhat more discreetly. Such cartouches are to be seen on the upper storey of the Casino front (Fig. 13), placed between the window consoles as in Granada (Fig. 12).

Lastly mention must be made of the herms on the façade of the Chancillería flanking the openings immediately above the level of the street (Fig. 12). This motif never gained widespread acceptance in Spain for exterior use[36]. In Italy, as with the cartouche, Ammannati figured amongst its most prominent popularisers[37]. The famous free-standing herms in the Nymphaeum of the Villa Giulia come immediately to mind. In addition there is a drawing by him (Fig. 10). which shows that the type of herm that appears in Granada had a precedent in the original decoration of the second loggia[38]. Unfortunately all this stuccowork was removed by the partisans of classical purity at the end of the 18th-century. Also of significance is the fact that herms with claws instead of feet are to be seen on Castillo's prison at Martos. They do not form part of the architecture, but of the fine bronze door-knockers on the entrance. Their presence here constitutes yet another link between his known work and the façade at Granada.

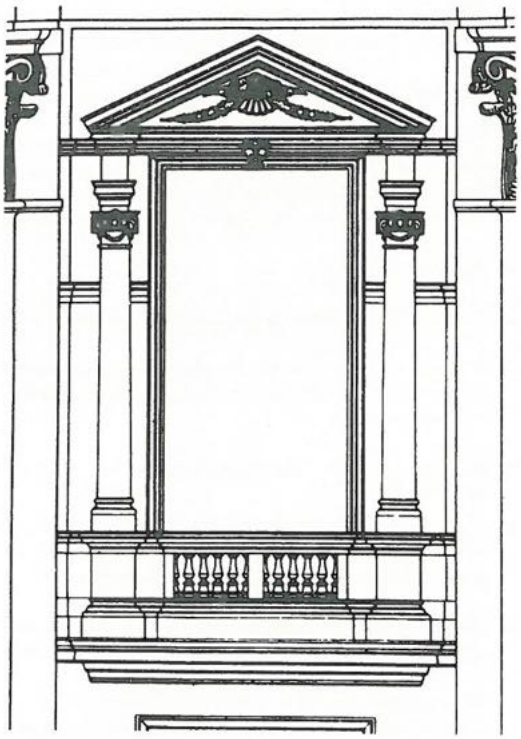


Fig. 19. Michelangelo. Balconied window on the exterior of St. Peter's (Letarouilly).

It is fruitless to speculate what the central portal of the Chancillería would have been like as it was originally conceived. It would probably have grown out of the circunstances of the rest of the composition, as does the frontispiece of the Villa Giulia (Fig. 18). Very likely too it would have incorporated the rustication always so dear to Castillo and singularly apt for a building that needed to inspire respect for the law. The truth is that much about Castillo still remains to be discovered and many problems solved. Where, for example, are all the numerous works which he told the chapter of Granada cathedral that he had built?[39] What relations, if any, did he maintain with Andrés de Vandaelvira[40]. What were the nature and extent of his influence, if any, on his contemporaries?[41] There is no doubt that his importance in this region has been eclipsed by better known masters, such as Vandaelvira himself, Barba, Father Villalpando and others. Yet should it eventually

transpire that he did have a hand in the designing of the façade of the Chancillería, then it would have to be recognized that he had lived up to his own dictum to the effect that the task of the architect is to construct "things rare and of great majesty" [42].

NOTES

1. Antonio Gallego y Burín, "El barroco granadino", Granada, 1956, p. 13.

2. Eugenio Llaguno y Amirola in his "Noticias de los arquitectos y arquitectura de España", Madrid, 1829, Vol. 3, p. 51, mentions a certain Martín Díaz Navarro, who must be the master-mason Martín Díaz de Navarrete, and Alonso Hernández del Palacio, who was both a sculptor and mason.

3. According to an inscription on the cartouche above the main doorway (Cf. Plate 13).

4. Manuel Gómez-Moreno González, "Guía de Granada", Granada, 1892, p. 402. Juan de la Vega was concerned with the construction of various buildings in Granada during the last years of the XVIth century, including the cathedral and the palace of Charles V in the Alhambra, but none of these works were designed by him or are related to the style of the Chancillería.

5. Llaguno, loc. cit.

6. In 1762 according to an inscription carved on the cornice.

7. It may well be that these supports were originally designed to rise from the ground instead of standing on the present somewhat unhappy pedestals. Their proportions would then have been far more correct and elegant.

8. George Kubler, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", 'Ars Hispaniae', Vol. 14, Madrid, 1957, pp. 30-31.

9. For instance, the strangely mean window, capped by a diminutive triangular pediment, in the centre of the "piano nobile". Flanked by inexpressive panels with geometrical designs, this window lacks the accent which it should have in keeping with the impressive opening immediately beneath.

10. Stylistically the upper part of this portal recalls works by Pedro de Orea, such as the portal of the church of San Pedro in the Carrera del Darro.

11. The handling of the elements that make up this composition suggests that the original design, which was probably simpler and better integrated into the overall concept (Cf. Note 7), was redrafted (and incidentally spoiled) by local masters. One of them may have been Juan de la Vega.

12. "Stampe", Vol. 12232.

13. Mainly casting bronze copies of classical statues.

14. Wolfgang Lotz, "Architecture in the later 16th century", 'College Art Journal', 1958, Vol. 17, No. 2, pp. 131-132.

15. Cathedral archives, Granada, Legajo 314, No. 7, letter dated 7th August 1576, cited by Earl E. Rosenthal, 'The Cathedral of Granada', Princeton, 1961, pp. 190-191. The architect always signs himself "Francisco de Castillo".

16. Antonio Gallego y Burín, "El barroco granadino", Granada, 1956, pp. 56-57, Note 13.

17. Tilman Falk, "Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom", 'Romisches Jahrbuch fur Kunstgeschichte', Tübingen, 1971, pp. 101-178: e.g. No. 262, dated 24th July 1552 - "A m^{ro} Franc^{o} Castiglio et Giovanet^{o} Venet^{o} sc 2 b 30 per haver lavorato giorni 6 di stucco alla fontana di

Villa Giulia". Castillio disappears from the accounts after 24th September 1553, that is after fourteen months. However, he told the chapter of Granada cathedral that he had served Julius III for three years and altogether had spent nine years in Italy. Cf. Note 16.

18. John Coolidge, "The Villa Giulia", 'The Art Bulletin', Vol.25, No.3, Sept.1943, pp. 177-225.

19. Cf. Note 17.

20. John Coolidge, op. cit., pp. 200-201.

21. Manuel Gómez-Moreno Martínez, "Las águilas del Renacimiento español", Madrid, 1941, p. 184, and Antonio Gallego y Burín, loc. cit.

22. Though, in contrast to the rusticated columns of the portal in Priego, the entrance of the Palazzo Maccarani has rusticated pilasters, the way in which the sides of the pediment seem to hold the voussoirs in a vice-like grip is common to both.

23. It has numerous additions of different periods, which make it difficult to reconstruct its original aspect.

24. The levels, for instance, are strictly maintained throughout the composition.

25. Maeda was then chiefly concerned with the erection of the chapter-house, an intriguing complex of structures, as yet unstudied. In 1572, after the death of Hernán Ruiz II, Andrés de Vandaelvira and Francisco del Castillo, the latter described as "maestro mayor de Martos", were called to Seville and supplied fresh designs for it (José Gestoso y Pérez, "Sevilla artística y monumental", Vol.2, Seville, 1890, p. 386). The oval chapter-room proper, then unbuilt, may have formed part of these designs. Though the oval was by no means foreign to Vandaelvira, it would be tempting to assign responsability for the adoption of this form to Castillo in view of his probable contacts with Vignola, who designed the oval church of Santa Maria dei Palafrenieri in Rome. If so, it would be a further example of the transmission to Spain of ideas emanating from the Peruzzi-Serlio-Vignola circle via Francisco del Castillo.

26. Cf. Note 17.

27. In his declaration to the chapter of Granada cathedral (Antonio Gallego y Burín, loc. cit.) he stated that he was the son of a master-mason like himself. His father was probably the Francisco del Castillo who from documents is known to have worked in Jaén and its province during the first half of the 16th century.

28. On this architect cf. Fernando Chueca Goitia, "Andrés de Vandelvira, arquitecto", Instituto de Estudios Gienenses, 1971.

29. The contribution of the school of Granada to this work was probably the modification and spoiling of the design of the portal. Cf. Note 11.

30. It was constructed by the master-mason Pedro Marín a fact mentioned by Alonso de Vandaelvira, son of the renowned Andrés, in his unpublished "Libro de trazas de cortes de piedras", a treatise based on his father's practice and probably on his designs. The unclassical motif of a pedimented structure resting on the heads of allegorical figures in the spandrels recalls Andrés de Vandaelvira's portal giving access to the crypt bellow the sacristy in the cathedral of Jaén. Cf. Fernando Chueca, op. cit., fig. 86).

31. One of the brass ball-terminations on the hand rail of the staircase bears the inscription and date: "Regnanti Philippo 2 1578".

32. In comparison with that of the Chancillería the main front of Andrés de Vandaelvira's Palacio Vázquez de Molina in Ubeda, begun in 1562, has an almost "quattrocento" air, with the horizontals strongly predominant. The façade of the Chancillería was probably begun shortly after Philip II's visit to Andalucía (though not to Granada in 1570).

33. Quoins are not encountered in Andrés de Vandaelvira's work. They are to be seen, however, on the fountains of Martos (Plate 7) and Priego.

34. Adolfo Venturi, "Storia dell'arte italiana", Vol. XI, 2, Milan, 1939, Fig. 674, p. 730.

35. Fernando Chueca Goitia, "Arquitectura del siglo XVI",'Ars Hispaniae', Vol. 10, Madrid, 1953, p. 186. The cartouche at Granada, carved in marble of Sierra Elvira, is crisper and more complicated than the earlier example at Martos, executed in sandstone.

36. There are, of course, examples, notably in the province of Jaén. One such example is the façade of the church of El Salvador at Ubeda, designed by Diego Siloe, which on the upper storey incorporates a pair of discreet herms.

37. They are to be seen in combination on the façade of his Palazzo Ramirez-Montalvo in the Borgo degli Albizzi, Florence. Cf. Adolfo Venturi, loc. cit. Fig. 395, p. 320.

38. Uffizi, Florence, No. 2758 A.R.

39. In his declaration to the chapter of Granada cathedral he stated that he had built "churches, fortresses, twon-halls, fountains, bridges and a great diversity of other public and private buildings..." (Antonio Gallego y Burín, loc. cit.). Recent archival investigations by the writer show that, as diocesan architect of Jaén, he intervened in quite a number of works prior to his death around 1584.

40. The only contact with Vandaelvira for which there is positive documentary evidence was on the occasion of their joint visit to Seville in 1572. Cf. Note 25.

41. It may be suspected that many of the innovations that appear in the architecture of Jaén after about 1560 stemmed from Castillo rather than from Pedro Machuca, the designer of the palace of Charles V in Granada, to whom they are usually attributed.

42. Earl E. Rosenthal, op. cit., Doc. 164, p. 204.

TITIAN'S ADAM AND EVE AND PHILIP II

HAROLD E. WETHEY. THE UNIVERSITY OF MICHIGAN. U.S.A.

In a series of letters, dated 1571-1572, addressed to the Council of Ten of Venice, the Venetian ambassador to Spain, Leonardo Donà, requested that two pictures by Titian be sent as a gift to Antonio Pérez, chief minister of Philip II. On 8 February 1571 the Venetian Council approved the gift and sent one of their members to Titian's studio to select one religious picture and one historical painting ("qualche bella istoria")[1]. One of these pictures was the "Adam and Eve" (fig. 1) now in the Prado Museum in Madrid. It appears in Antonio Pérez' unpublished inventory of 1585, item no. I in the list of pictures[2], and it is the only work in the inventory where the painter's name is mentioned. The importance given to Titian's "Adam and Eve" may be understood when one realizes that Correggio's "Ganymede" (now in the Kunsthistorisches Museum at Vienna) and his "Leda" (now in the Staatliche Gemäldegalerie at Berlin-Dahlem) are included in the same inventory, but the painter of neither is identified. Other works owned by Antonio Pérez are not always recognizable without the help of more data than the inventory supplies. A complete set of copies after Titian's "Roman Emperors", the originals of which were still in Mantua, also appears in Pérez' inventory. They too are anonymous, but we know from another source that they were copied by Fermo Ghisoni, an obscure Mantuan painter, for Antonio Pérez in 1574[3].

To return to Titian's "Adam and Eve", Pérez having fallen into disgrace in 1579, the picture passed to Philip II either by purchase or, as is more likely, by confiscation. Thereafter it appears in the royal inventories from 1600 onward. That Philip II was fond of Titian's "Adam and Eve" can be deduced from the fact that he had it placed in the sacristy of the chapel in the Alcázar (royal palace) at Madrid. It appears there in the inventory of 1600 after the king's death, and it clearly had not been sent to the Escorial[4].

In an X-ray recently made available to me by Dr. Xavier de Salas, director of the Prado Mudeum, it is shown that the branch of leaves across Eve's body do not appear at all in the X-ray. I assume by the style that the canvas was originally painted about 1550. In 1571-1572 before the "Adam and Eve" was shipped to Madrid, the canvas must have been retouched, and the leaves were added. In Philip II's later years, greatly

preoccupied with the building of the Escorial, he became increasingly pious and puritanical. This attitude affected the entire Spanish court as the puritanism of the Counter Reformation increased under Pope Pius V. The reason for the change in the picture by the addition of the leaves is thus explained. Another case of the same modesty involved Titian's "Venus Clothed at Her Toilet" shipped in 1567 by Titian to Philip, now lost but known today in Rubens' copy at Lugano [5]. In no other composition of the goddess did the artist add clothing.

About the condition of the picture other than the addition of the leaves over Eve's body, it should be noted that the general state of the canvas is satisfactory for its period, i.e., the sixteenth century. The exception is an area on the left side of Adam. At the time of the fire that ravaged the Alcázar at Madrid in 1734, the "Adam and Eve" along with other masterpieces by Titian hung in the half-subterranean gallery known as the "Bóvedas de Ticiano" [6]. This part of the palace escaped serious damage. After the fire the temporary depositories for the paintings of the Alcázar were the Bóvedas, the Armory, and the house of the Marqués de Bedmar next to the parish church of San Justo. Those that were to be restored by a little-known painter named, Juan García de Miranda, had been separated from the others. The documents containing these data were published in 1960 by Professor Ives Bottineau in his important book, "L'Art de cours dans l'Espagne de Philippe V". [7] Nevertheless, they have been overlooked by nearly all writers on Titian. There is no evidence at all that the "Adam and Eve" had been seriously damaged in the fire of 1734 nor that the painting was restored by Juan García de Miranda. Madrazo, director of the Prado Museum one hundred years ago, wrote in just one edition of his catalogue of the Prado in 1872 [8], that the picture of "Adam and Eve" had been restored by this painter [9]. Madrazo never repeated this statement in subsequent editions of the Prado catalogue. However, Crowe and Cavalcaselle in their great monograph on Titian did repeat Madrazo's wrong information in 1877 [10]. Virtually all writers on Titian through the year 1969 have accepted the statement published by Growe and Cavalcaselle as though it were a documented fact.

In regard to the iconography of the "Adam and Eve" we note that Titian followed Genesis 3 in having Eve pick the forbidden fruit from the tree. Although the Bible does not specify what kind of fruit was involved -- except that it was forbidden -- tradition had long decided in favor of the apple. Here the tree itself is of an unusual variety, although the fruit is unmistakably an apple. The second tree can be no other than a fig, with the leaves of which Adam and Eve covered their nakedness. Titian, to be sure, sacrified botanical exactness in order to exploit the decorative qualities in the setting of his picture.

In representations of the "Temptation of Adam and Eve" from the Early Christian period onward. Adam is usually, although not always, placed at the left of the Tree of Knowledge and Eve at the right. In Titian's painting Adam is seated at the left and Eve stands to the right, as she reaches for the forbidden fruit. The closest earlier parallel to this composition is Raphael's (fig. 2) in the Stanza della Segnatura of the Vatican Palace (c. 1510-1511). Titian knew this composition well, for he had surely seen it many times during his stay in Rome, housed in the Belvedere Palace of the Vatican in 1545-1546. Admittedly the postures and gestures of the two figures are not identical, but the general disposition of them is similar. By no stretch of the imagination can Titian be said to to depend upon Raphael's design for the "Temptation" in the Vatican "logge" [11]. Here Eve stands at the left in partially back view, while Adam sits in a rather animated

position at the right. Another source for Titian's painting, which has been proposed repeatedly, is the engraving by Dürer, dated 1504 (Fig.3). Again the considerable diversity in the designs, particularly the standing Adam and the reposeful Eve appear to have no convincincing relationship to Titian's work. The presence of a fox near Titia Eve, probably a symbol of deceit or evil, is the only point in common, for Dürer includes a parrot in the tree at the left and a number of animals in his engraving, i.e., two goats, an ox, a rabbit, a mouse, and a large cat.[12]

In studying the history, the condition, and the iconographic sources of Titian's "Adam and Eve" one may forget that the great Venetian painted a masterpiece which has no exact earlier precedent. The closest of all to Titian's work is, of course, Rubens' handsome copy in the Prado Museum. Painted in 1628 on the Fleming's second visit to Madrid[13], it varies in the addition of a parrot in the tree at the left, in the glowing ruddiness of Adam's flesh, in the removal of Adam's fig leaves, and in other minor ways. Rubens, even when he copied Titian, as he did so frequently throught his life, never concealed his own personality. However, the original design of Titian's painting survives, and little did Rubens suspect that the leaves across Eve's body had been added by Titian to meet the new standards of modesty that prevailed in the Spanish court during the later years of Philip II's long reign.

NOTES

1. Leonardo Donà, "Correspondenza", Venice, 1963, I, pp. 390-391; II, pp. 486-487. Baschet, 'Gazette des beaux-arts', 1859, pp. 78-79.

2. "Inventario de Antonio Pérez", Antonio Márquez, 1585, Legajo 989, folio 472, Archivo de Protocolos, Madrid.

3. Ghisoni, Fermo, in Thieme-Becker, "Künstler-lexikon', vol. XIII, 1920, p. 570.

4. See Wethey, "Titian I, The Religious Paintings", London, 1969, Cat. no. 1, and "Titian, III, The Mythological and Historical Paintings", London (in press), Addendum to Cat. no. I, "Adam and Eve".

5. Wethey, volume III, Cat. no. L-27.

6. Meantime the paintings by Titian in the Alcázar at Madrid had been moved several times after 1600. When Cassiano dal Pozzo visited Madrid in 1626 as secretary to Cardinal Francesco Barberini's special legation to the Spanish court, he saw Titian's "Adam and Eve" in the Sala Grande, located over the southern entrance to the palace ("Legatione del Cardinale Francesco Barberini in Spagna", Vatican Library, Barberini latino, no. 5689, folio 48). The Alcázar Inventory of 1636 proves that Philip VI had all of the Titians of the palace in a small room adjoining his summer dining-room. These quarters had been newly rebuilt in the semi-subterranean vaulted rooms in the northern wing of the palace. The "Adam and Eve" hung next to the "Tarquin and Lucretia", now in the Fitzwilliam Museum in Cambridge, England. Thus Philip IV had prepared a small private room, similar in nature to the "studiolo" of Alfonso I d'Este at Ferrara.

   In the mid-seventeenth century Diego Velázquez reorganized the hanging of the vast royal collection of paintings in the Alcázar at Madrid. The paintings by Titian, including the "Adam and Eve", were then transferred to a new lower gallery on the south-western side of the palace. This gallery for the first time became known as the "Bóvedas de Ticiano", and thus it is called in the Alcázar Inventories of 1686 and 1700 (full data in Wethey, "Titian, III, The Mythological and Historical Paintings").

7. Bottineau. 1960, pp. 476-496, 624-625.

Fig. 1. Titian: Adam and Eve, c, 1550 and 1571. Madrid, Prado Museum.

Fig.2. Dürer: Temptation, 1504.- Fig.3. Raphael: Temptation, c. 1510-1511. Stanza della Segnatura, Vatican Palace.

8. José de Madrazo, "Catálogo de las pinturas", Madrid, 1872, p. 678, no. 456.

9. García de Miranda, a minor figure, 1677-1749, is recorded by Ceán Bermúdez, "Diccionario histórico-artístico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España", Madrid, 1800, II, pp. 169-173.

10. Crowe and Cavalcaselle, "The Life and Times of Titian", London, 1877, II, p. 406, note.

11. Painted by the workshop, c. 1518-1519, after Raphael's design. Panofsky (in "Titian Problems, Mostly Iconographic", New York and London, 1969, p. 28) gives the composition in the Vatican "logge" as Titian's source, but that may be a misunderstanding in the publication of the posthumous manuscript.

12. Panofsky (loc. cit.) proposes that the fox stands for the devil. See Panofsky's further interpretation of Dürer's symbolism and also the theory that the hollyhock in Titian's painting is a symbol of the Virgin.

13. Francisco Pacheco ("Arte de la pintura", 1638, edition Madrid 1956, I, p. 123) states that Rubens copied nearly all of Titian's paintings in Madrid during his visit there in 1628.

JUAN DE MIJARES AND THE REFORM OF SPANISH ARCHITECTURE UNDER PHILIP II

CATHERINE WILKINSON. BROWN UNIVERSITY. U.S.A.

The reputation of Juan de Herrera as the greatest Spanish architect of the sixteenth century is now well established. His role in the design of the Escorial after the death of Juan Bautista de Toledo in 1567 is no longer doubted. As a result of careful modern scholarship, his style can be discussed with some confidence; and later buildings like the plans for the Cathedral of Valladolid or for the Lonja in Seville can be accepted as his work. But Herrera remains one of the most complex artistic personalities of the period. His numerous and diverse activities as a courtier, diplomat, and humanist scholar as well as the fact that he did not personally direct the construction of any of his buildings suggested to Portables Pichel that Herrera was an amateur of architecture. That he never designed any buildings but had mistakenly received the credit for the work of other architects. It this view no longer seems tenable, serious questions still remain concerning Herrera's working relationship with his contemporaries both with his formidable patron Philip II and with the Spanish architectural profession. We do not know, for example, why Herrera remained so aloof from the practical side of architecture. Or why Philip II chose an architect from outside the Spanish profession. On the other hand, it has not been possible to evaluate the contribution of Herrera's assistants to his buildings because we know almost nothing about their independent work.

This paper is concerned with the career of Juan de Mijares as a case study in this problem. Until now, nothing was know of his architectural style. But he is an important figure in the documents. He worked closely with Herrera for over twenty years from 1573, when Herrera called him to Aranjuez to be the "Aparejador", until his own deat in 1599 in Seville. His positions were important ones: "maestro mayor de la cantoria" at the Escorial from 1576 until 1583; and "maestro mayor" of the Palace of Charles V in Granada. From Granada, Mijares moved on to Seville where he was "maestro mayor" of the Lonja. Professor Rosenthal's study of the palace here will give us crucial knowledge of Mijares' later career because it is his only documented independent work from the period of his association with Herrera. But to date no work has been attributed to Mijares' own designs and his career before 1573 is unknown. Thus it has not been possible to determine whether Mijares was simply a master craftsman working for Herrera or,

a his positions suggest, a talented architect in his own right. New evidence of Mijares's career before 1573 can answer part of this question.

Mijares was trained here at the Tavera Hospital in Toledo. Our first documentary evidence of him is in 1549 when he was employed as a "cantero" with Francisco de Marron who was in charge of the construction of the eastern facade of the hospital. Mijares must have been a young man and he may have been working for some time before his position was advanced enough to be cited by name in the documents. As a stone mason, however, Mijares had taken the traditional step towards a career as an architect. Mijares remained here for several years, until the Fall of 1555 when he abruptly left the works in Toledo. He does not appear again in the documents until the Fall of 1561. At this time he is described as "estante in Toledo" and his position is not mentioned. He was, however, signing payments for other masons and his handwriting was now a smooth and educated hand which equaled that of the hospital officials. It is likely that Mijares had returned of the hospital to take a better position. A document of 1564, three years later, confirms this. Mijares was now "Aparejador de la Obra". second in command to the architect in charge.

The "Aparejador" was the official supervisor of construction and he was not often in charge of the designs. But during the next nine years, until 1573, it was Mijares rather than the "maestro mayor" who was responsible for the major architectural work at the hospital. Mijares's style can be most clearly seen in the series of carved limestone doors in the galleries of the hospital courtyard Mijares personally designed and supervised this work from 1569 through the Spring of 1571. He also completed the portal on the eastern facade and probably designed the Rector's Quarters on the south. His share in the architecture of the hospital church is probably considerable. Here we find the same crisp details, the sharp molding, and the layering of the planes of decoration to create a geometric animation in the wall surface. In all these works, Mijares designed in a restrained and sophisticated style which is the opposite of the agressive decoration of the first phase of the building. This old style had been maintained by the "maestro mayor", Hernan Gonzalez de Lara, a man who belonged to the older generation and whose style had been shaped by the traditional succession of master and pupil. Mijares, on the other hand, had acquired his version of classicism from sources outside this system There was no one in Toledo, not even Villalpando, to teach it to him. If Mijares did not spend his six years' leave from the hospital in gaining a first hand knowledge of Italian architecture then he studied Italian treatises with great care. At this point, he was certainly a capable interpreter of classical decoration.

I think that we can now understand Herrera's appointment of Mijares to Aranjuez. In 1573, Mijares was an unusual man. He was trained in the traditional manner and an "aparejador" with nine years experience. But unlike most Spanish architects, his style was compatible with the new taste at court and with Herrera's own.

It is more difficult to understand why Mijares never emerged as an independent architect. He had every right to expect that an important career as a royal architect had opened up to him. According to the traditional system, he should have assumed the title of "maestro mayor" and the full responsibilities of the architect. Why after so promising a beginning did he spend the rest of his life as an assistant? Mijares would not be the firs artist who was forced to work in the shadow of a talent greater than his won, of course.

We do not know enough about Mijares' temperment to evaluate this personal factor. But there is another side to his relationship with Herrera which must be considered in terms of the special conditions of the patronage of Philip II.

For the design of the Escorial a decade earlier, Philip II had deliberately turned away from leading Spanish architects. He brought in Juan Bautista de Toledo from Napoles and we know that he continued to solicit designs and expertise as well as artists from Italy. This was part of a fundamental change in taste: Philip II preferred an architecture resonant of Italian classicism which none of the older Spanish architects had mastered. We are all familiar with the formal traits of this style: its severe monumentality, ots correct and even intellectual interpretation of Renaissance classicism. This style necessarily involved new values and new ways of working. The correct use of the orders and the subtle use of geometrical figures and harmonic proportions which inform the design of the Escorial imply an educated and sophistivated architect and patron. We know that Philip II took a personal interest in architecture and that he cultivated an intellectual and even theoretical approach to design. Juan Bautista de Toledo's outlook and personality are still obscure. But Juan de Herrera, as we know from his scientific interests as well as his architectural designs, fitted the role of a humanist architect perfectly. The close association between the King and Herrera which is revealed by the documents of the Escorial suggests that they shared an appreciation of the intellectual content of the style. This kind of common understanding is, in fact, the basis of the relationship between the humanist architect and the enlightened patron. It is the central point of Alberti's "De Re Aedificatoria". Professor Krautheimer has already suggested that Alberti may have had the education of the patron as his primary objective in writing the treatise. Certainly later Italian architectural treatises explicitly or implicitly follow his model until the manuels of style, like Scamozzi's, appear early in the seventeenth century.

As Alberti recognized, the elevation of architect une (and the architect) to the status of a humanist discipline involved the deinitive separation of the architect from the craftsman and manual laborer. The distinction was critical and Alberti opened "De Re Aedificatoria" with a description of the architect in just these terms:

> "it will not be improper to explain what he is that I allow to be an Architect: For it is not a Carpenter or a Joiner that I thus rank with the greatest Masters in other Sciences; the manual Operator being no more than an Instrument to the Architect. Him I call an Architect, who, by aure and wonderful Art and Method, is able, both with Thought and Invention, to devise, and, with Execution to compleat all those Works, which can with the greatest Beauty, be adapted to the Uses of Mankind: And to be able to do this, he must have a thorough Insigt into the noblest and most curious Sciences. Such must be the Architect".

In Book IX, Alberti returns to this point at length and describes its implications for the patron: "I would have you, if possible, concern yourself with none but Persons of the highest Rank and Quality, and those too such as are truly Lovers of these Arts".

Alberti's words perfectly describe the relationship between Philip II and Juan de He - rrera. But this was not, as in Italy, the natural consequence of a developed style of patronage. In Spain, their relationship was unique in the sixteenth century and it was imposed upon a tradition of very different character.

In the first place, the architect was still a member of an organized trade, at the top of a hierarchy which included the masons and carpenters. The craftsman and the architect were linked by a common system of apprenticeship and their attitudes and responsibilities toward the patron had been defined over long years of experience. The architect did not have close ties to the patron and could not have as long as there were clearly established differences in status and expertise.

It is this situation: Philip's II humanist ideal of patronage, on the one hand, and a vigorous traditional architectural profession on the other which explains the relationship between Herrera and Juan de Mijares.

If we consider Herrera's situation first: He had none of the practical training which the long apprenticeship in the system would have given him. He had entered the system at the top, as an assistant designer to Juan Bautista de Toledo. By Spanish standards, he was an amateur and such men had never been well-received in the profession. It is doubtful that Herrera could have imposed himself as a "maestro mayor" had he wished to. We know that he never tried. Such a position would have been offensive to the profession and incompatible with the humanist definition of the architect. Instead, emn like Juan de Mijares became Herrera's representatives at the site. Mijares had the qualifications which Herrera lacked and he made it possible for Herrera to function as a court architect without disrupting the existing structure of the architectural profession.

From Mijares's point of view and that of the profession, this was hardly a happy solution. Mijares had been accustomed to a great deal of responsibility in Toledo and by 1573 he was effectively the architect of the building. After this, his position steadily declined. By the 1580s when Mijares moved to Seville, it would seem that the humanist victory over the profession was almost complete. Mijares was appointed "maestro mayor" of the Lonja but this no longer meant that he was the designer of the building. Mijares had settled into the role of a master craftsman.

Mijares's situation was the result of the gap which had opened in the 1560's between official taste and a conservative profession. This is reflected in Mijares's own style w hich was acquired outside the boundaries of his professional training. It particularly affected the status of Spanish architects. The profession was not highly theoretical in outlook. Although there are important treatises on architectural technology. The treatises on sytle which had been published, from Diego de Sagredo's to Villalpando's translation of Serlio, had appeared as manuels of decorative motifs. They offered no preparation in the ideals of the humanist architect which were the terms of equality between an architect and patron.

Most important for Philip II and Herrera, who were concerned to establish this ideal in Spain, Mijares's training was not a recommendation. The clear distinction between an architect and a crafsman which permitted Herrera tp clay the role of master architect also defined Mijares as a master craftsman, Alberti's "instrument" in the hands of the architect.

We do not know if Mijares ever escaped from the confines of the royal programs to design on his own. Beyond the reach of Philip II, the profession continued to function as before. Mijares provided advice to the Hospital de la Sangre in Seville; and he was

engaged in preparing plans for the Cathedral of Malaga at his death. Further investigation must determine whether his personal style is to be found in these buildings. Since we now know that Mijares was a capable architect, this evidence is essential if we are to assess the contribution which he may have made to what we understand as Herrera's style of architecture.

SECCION 5
SECTION 5

PRESIDENTE / PRESIDENT — YVES BOTTINEAU

VICEPRESIDENTE / VICE-PRESIDENT — DIEGO ANGULO

Arquitectura y decoración en los siglos XVII y XVIII

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

Architecture et décor aux XVII^e XVIII^e siécle

5.1. Espace et structure dans l'architecture hispanoaméricaine
5.2. Architecture de la péninsule Ibérique
5.3. Sculpture et retables baroques
5.4. Le rococo dans la péninsule Ibérique

Architecture and decoration in the seventeenth and eightteenth centuries

5.1. Space and Strutture in Spanish-American Architecture
5.2. Architecture in the Iberian Peninsula
5.3. Baroque Sculture and Reredos
5.4. The rococo in the Iberian Peninsula

LOS INGENIEROS MILITARES Y LA ARQUITECTURA URBANA EN GUATEMALA EN LA EPOCA DE LA ILUSTRACION

Mª CONCEPCION AMERLINCK ASSERETTO. MEJICO

Durante la dominación española en América, la presencia de militares en la construcción de obras civiles constituyó una constante ya que, desde el principio de la conquista hubo que suplir la falta de arquitectos. A los primeros soldados sucedieron como responsables de numerosas obras, artilleros e ingenieros, alcanzando éstos la mayor relevancia en tiempos de Carlos III. Ya se ha señalado la importancia del Cuerpo de Ingenieros en relación a las fortificaciones que levantaron a lo largo del litoral americano. Sin embargo, no ha sido puesta de relieve su intervención en la arquitectura de las ciudades. En el caso de Guatemala su papel fue fundamental, tanto en la antigua como en la actual capital.

En los ingenieros de la segunda mitad del siglo XVIII se aliaban a los conocimientos militares, los técnicos, científicos y artísticos; como los hombres del renacimiento, a más de sintetizadores, fueron inventores y autores de tratados. Instaron en Hispanoamérica por un nuevo humanismo, fueron escudriñadores infatigables y dada su formación, adaptaron sus conocimientos al medio; gracias a esto, materializaron las ideas en boga, en obras concretas. Estudiaron las posibilidades de fomentar la agricultura e incrementar el comercio, propiciaron el desarrollo de ciencias y técnicas, y al mismo tiempo implantaron con sus realizaciones, la vigencia de un nuevo estilo artístico acorde con el "buen gusto". Fueron por todo ello, junto con altos miembros del gobierno español y algunos personajes locales, propagadores de la filosofía del movimiento ilustrado.

Las raíces del ingeniero militar se encuentran en Grecia; tratados como el de Herón de Alejandría compilaron conocimientos que resurgieron en occidente siglos después. Aunque las invasiones bárbaras rompieron la continuidad de las investigaciones de la escuela de Alejandría, la ciencia helenística se conservó en Constantinopla. Vitrubio recopiló parte de estos conocimientos que fueron aprovechados por los romanos. Los árabes conservaron también ciertos textos griegos que empezaron a conocerse en Europa a partir del siglo IX. Durante la edad media se hicieron copias y compilaciones de diversos manuscritos concernientes a la ingeniería y hubo asímismo, importantes

ingenieros franceses, italianos, tudescos y españoles; pero, no fue sino hasta el siglo XV cuando los ingenieros se preocuparon por la resolución de los numerosos problemas que desprendidos de las grandes enciclopedias helenísticas, habían llegado fraccionados hasta ellos. Estos problemas constituían los mismos planteamientos de la escuela de Alejandría.

Gracias a la presencia de maestros mayores españoles en Italia durante el siglo XVI , se conocieron en España los adelantos en disciplinas constructivas y en fortificación. En tiempos de Carlos V fueron importantes las escuelas de Italia y Flandes, mientras que las españolas se encontraron faltas de apoyo. Ingenieros de la época de Felipe II como los Antonelli, Juan de Herrera o Cristóbal de Rojas alcanzaron gran renombre. El último fue profesor en la Academia Real de Ciencias de Madrid que luego se incorporó a la de Estudios Generales de San Isidro. En el siglo XVII sobresalió la labor de los religiosos, sobre todo jesuitas, en la enseñanza militar, ya sea en las escuelas de Matemáticas o sobre todo, en las cátedras del Colegio Imperial de San Isidro de Madrid que ellos dirigían. Gracias a sus clases de matemáticas, ciencias exactas y fortificación, a sus tratados y a su intervención en las empresas de guerra, se mantuvo viva en España la tradición técnica y científica de la ingeniería militar.

Desde la primera década del siglo XVIII por influencia de Vauban, se separó en España el Cuerpo de Artilleros del de Ingenieros; éste se organizó a la manera francesa y se crearon escuelas para unos y otros, así como academias que se propagaron a lo largo del siglo. La reforma del Cuerpo de Ingenieros, iniciada por Verboon, conjugó en la formación de sus miembros el espíritu práctico con la profundidad y extensión de los conocimientos. Se nombró un ingeniero director del Reino e ingenieros directores en cada uno de los reinos ultramarinos. Estos ingenieros directores eran a su vez coroneles y podían contar con varios subalternos: el ingeniero en segundo era teniente coronel, el ingeniero ordinario, capitán, el ingeniero extraordinario, teniente, y el ingeniero delineador, subteniente.

Los ingenieros militares destinados a América lograban un ascenso inmediato, acompañado de una remuneración mayor. A más de encargarse de las fortificaciones, estaban a su cuidado las obras reales, sólo recibían órdenes del Virrey o del Presidente de la Audiencia, según el caso, gozaban pues de gran prestigio. Ocasionalmente llegaron a ser gobernantes, y de hecho eran ellos quienes, en su calidad de supremos conocedores del país y de sus posibilidades de defensa, aconsejaban al representante del Rey o al monarca mismo, respecto a la política a seguir ante los problemas que se presentaban. En aquellos tiempos de piratas, contrabando y guerras con Portugal e Inglaterra, los ingenieros militares tenían en Hispanoamérica, las llaves del Reino.

La edificación de fortificaciones se inició en Guatemala desde fines del siglo XVI; hubo necesidad imperiosa de mantener y reforzar las defensas costeras del Caribe y de proteger aquellas tierras de los ataques de zambos, mosquitos, talamancas, y sobre todo de sus azuzadores ingleses, quienes aspiraban a extender sus dominios. La presencia de militares e ingenieros fue en consecuencia necesaria; no obstante, es muy difícil distinguir entre la confusión de términos, si eran artilleros, ingenieros, e incluso verdaderos militares de carrera, pues se les designa indistintamente como alarifes, arquitectos, o por su graduación militar que podía corresponder a una gracia acompañada de cierta responsabilidad local; habría que desentrañar de numerosos nombres, el misterio de los antecedentes personales.

Entre los más connotados se cuenta Bautista Antonelli, quien realizó obras de ingeniería a principios del siglo XVII, a mediados de la centuria destacó como ingeniero el Capitán Martín de Andújar, quien fracasó sin embargo, como maestro mayor de la tercera catedral de Santiago de los Caballeros de Guatemala, por falta de conocimientos técnicos, y en el último cuarto del siglo trabajaron en fortificaciones Diego de Ocampo y Andrés de Urbina, por mencionar algunos nombres. En la primera mitad del XVIII los castellanos de las fortificaciones, entre quienes destacó D. Antonio del Castillo, fueron a la vez sus ingenieros.

En la segunda parte del siglo XVIII hubo que incrementar las defensas americanas y en especial las del Caribe. Para ello se envió de México a Guatemala al ingeniero militar D. Luis Díez Navarro, quien constituiría uno de los más relevantes exponentes de los ingenieros españoles de su época. Discípulo de Sala, el traductor de Vauban, obedeciendo las órdenes de Verboon, trabajó en Africa y España en obras de fortificación y de arquitectura civil; en la Nueva España dejó brillante recuerdo en obras de fortificación e ingeniería, y quizá más aún en sus construcciones de la ciudad de México tanto civiles como religiosas, pues hizo gala de originalidad y adaptación al fin al que estaban destinadas. En Guatemala realizó las obras más diversas entre 1742 y 1778, fecha en que estando ya viejo y cansado fue relevado de la responsabilidad de las obras de edificación de la Nueva Guatemala; murió dos años después.

Díez Navarro constituye un ejemplo perfecto del ingeniero militar ilustrado. La envergadura de sus obras cambió la faz del Reino de Guatemala y fue trascendental su influencia política y social; ocupó puestos de gran importancia, supervisó y dirigió a ingenieros, arquitectos y maestros de obras, incrementó la importancia urbana de la antigua capital: Santiago de los Caballeros de Guatemala, y fue el creador por excelencia de la actual capital guatemalteca. Su vida encarna a toda una época de apogeo de la ingeniería militar en Hispanoamérica.

Trabajó en las fortificaciones de San Fernando en el río Matina, Costa Rica, y en las del puerto de Trujillo en Honduras, reparó el castillo de San Felipe en el Golfo Dulce e intervino en los fuertes de San Fernando de Omoa, los dos de la Concepción: el del río Tinto en Honduras y el del río San Juan de Nicaragua, así como en la isla de Roatán; fue encargado de todas las defensas del Reino. Tras ser castellano del fuerte de San Juan, fungió como gobernador interino de Costa Rica. Sus informes sobre el estado de todas las provincias fueron numerosos, así como sus consejos y previsiones para bloquear el comercio ilícito en las costas e incrementarlo legalmente con la construcción de caminos. Son abundantísimas sus medidas de tierras, tanto privadas, como de comunidades y poblaciones,

Participó quizá en la reparación de la segunda catedral de Santiago de los Caballeros de Guatemala, se encargó de reconstruir y ampliar el Palacio de los Capitanes Generales, que albergaba también la Casa de Moneda, adaptó el ex-Colegio de San Jerónimo para Aduana y Cuartel de Dragones e intervino en la Fábrica de Pólvora en las afueras de la Antigua, así como en la ejecución de varias garitas para la ciudad; en su calidad de encargado de las reales obras, supervisó la edificación de la Universidad y se ocupó en la restauración del beaterio de Indias, que era de patronato real.

La plaza mayor adquirió prestancia con su magnífico palacio, la Casa de Moneda fue

semillero de artistas, gracias a las enseñanzas de su grabador principal, Pedro Garci Aguirre, hombre de formación militar, aunque ingeniero sólo a título de voluntario, tras probar sus méritos como arquitecto en la Nueva Guatemala y su fructífera trayectoria como buen técnico y hombre ilustrado. La Universidad, al contar con un edificio de la calidad que todavía puede admirarse, vio respaldado su prestigio. Estas y otras muchas obras que por entonces se hicieron en la capital guatemalteca, hicieron de ella una digna cabeza de Audiencia y una ciudad acorde con su tiempo, que reflejaba y propiciaba por medio de su arquitectura, el incremento de la vida citadina. Pero quizá lo más importante para ello haya sido el control que Díez Navarro logró sobre río Pensativo, que tantas veces había inundado la ciudad; distribuyó sus aguas racionalmente, evitó desbordamientos y las dejó correr abundantemente por fuentes y búcaros.

A raíz de la destrucción de Santiago de los Caballeros de Guatemala con el terremoto de 1773, el mismo Díez Navarro dirigió las numerosas inspecciones que culminaron en el traslado de la ciudad.

Con sus subalternos el ingeniero en segundo D. Antonio Marín y el ingeniero extraordinario D. José Alejandre y acompañado por su hijo Manuel, reconoció las ruinas y los sitios propuestos para la traslación; optó por el llamado valle de la Ermita, o de la Virgen y se dio a la realización de proyectos urbanos y al trazado de planos. Presentó al Presidente varios prospectos de traza para la capital y éste eligió el que menos satisfacía a su autor, pues lo consideraba hecho de prisa. El plano, de 1776, acusa un cuadrado perfecto, un eje cruciforme divide a la ciudad en cuatro secciones iguales, al centro de cada una de ellas hay una plaza, y otra mayor en el entrecruce del eje rector de la trama; éste está formado por manzanas de proporciones superiores a las del resto de la retícula, que se preveía con calles y terrenos de variados y correspondientes tamaños, aunando así cierta gracia a la simetría y racionalidad. Consideraba lo mandado en las Leyes de Indias respecto a ventilación y a que las calles permitieran observar los movimientos del pueblo. La situación de los edificios principales estaba prevista, así como la distribución de parroquias, comunidades y casas de vecinos; la adecuación entre los diversos edificios y la talla del predio que ocuparían, merecía especial atención y se pensaba tanto en la belleza como en la seguridad de las construcciones, que para lograr unidad tendrían que someterse a lo establecido por los inteligentes en la arquitectura civil, es decir los ingenieros militares, pues no existían prácticamente en Guatemala arquitectos calificados.

En 1777 se ordenó a Díez Navarro entregar al arquitecto Marcos Ibáñez -quien había sido enviado de España como encargado de la edificación de la Nueva Guatemala- planos, perfiles e instrumentos. Este modificó en su plano de 1778 ciertos detalles de la traza, pero conservó los lineamientos generales de Díez Navarro.

Este notable ingeniero militar fue autor también de numerosos proyectos para edificios provisionales, entre los que se cuentan el de la Casa de Moneda, escribanía de Cámara, Real Audiencia, dependencias de Real Hacienda y vivienda del Presidente. Hizo asimismo planos de edificaciones religiosas, como el beaterio del Rosario, el convento de San Francisco y el monasterio de Santa Clara.

D. José Alejandre fue el colaborador más cercano de Díez Navarro, quien le recomendó en 1772 para intervenir en las obras del beaterio del Rosario en la Antigua. Trabajó

en la delineación de planos para la Nueva Guatemala, buscó manantiales y planeó la nivelación y conducción de aguas, aunque en esto le ayudó el maestro mayor de obras de la ciudad, Bernardo Ramírez, quien quedó encargado de los trabajos. En 1775 Alejandre hizo un plano del convento de S. Agustín que estaba en proceso de construcción.

Tras colaborar en las más tempranas labores de la traslación D. Antonio Marín levantó un plano fechado en 1775, demostrando el peligro en que estaba la vivienda del señor Presidente y de la Secretaría, pues las habitaciones eran de paja. No participó en la construcción de la Nueva Guatemala pues fue enviado fuera de la ciudad muy pronto; solamente trabajó en la delineación y nivelación de terrenos y aguas.

Manuel Navarro, hijo de D. Luis Díez Navarro, ayudó a Marín en la labor antedicha; fue ingeniero voluntario desde 1775 y tras el examen que sustentó ante su padre, Marín y Alejandre, se adhirió al Cuerpo de Ingenieros en calidad de cadete, esto en 1776.

A principios de 1777 llegó a Guatemala el Capitán e ingeniero D. Simón Desnaux, quien reconoció el terreno señalado para el beaterio de Sta. Rosa. examinó el plano e informó sobre el estado del edificio, dando a su vez disposiciones para aumentar la solidez de su mampostería. Trabajó en la configuración del mapa de todo el Reino y estuvo en Guatemala hasta 1784, pero se conoce mal su obra.

Habiendo salido de Guatemala Marcos Ibáñez y fallecido sus ayudantes el arquitecto D. Antonio Bernasconi y el aparejador Sebastián Gamundi, se necesitaba un arquitecto que terminara la catedral, pero al pedirlo a México, el Virrey envió en cambio, a un ingeniero militar. D. José de Sierra, ingeniero extraordinario, demostró su capacidad en los planos que para aquella catedral se le mandó hacer, por lo que fue enviado a Guatemala como director de la obra. Modificó parcialmente el proyecto, adaptando lo ya existente e instó porque la cubierta fuera de bóveda, cosa que aprobó Villanueva desde Madrid, satisfecho con las razones expuestas por Sierra en 1792. Este ingeniero opinó sobre la Casa de Moneda y la iglesia de Santo Domingo dos años después. Garci Aguirre dirigía la construcción del templo y quería cubrirlo de bóveda, cosa que Ramírez y Sierra apoyaban. Este trabajó también en la fábrica de pólvora cercana a la Antigua y, aprovechando la misión militar que lo llevó a Trujillo y Granada, inspeccionó la catedral de esta ciudad. Intervino asimismo en los fuertes de S. Carlos y de Trujillo. Como gran ilustrado que era, propuso la creación de una escuela de arquitectura en Guatemala y de otra que dependiendo de ella, capacitara a artesanos, albañiles y carpinteros. Fue el padre de la Academia de Matemáticas que se fundó en el seno de la Sociedad Económica de Amigos del País, aunque ya no pudo dirigirla por haber caído enfermo. En 1802 pidió su regreso a España.

El ingeniero en segundo D. Antonio Porta le sucedió en la catedral, pero sufrió un accidente y Pedro Garci Aguirre tuvo que ocupar su sitio, aunque por estar la obra prácticamente suspendida su papel no fue relevante. Porta ejecutó en 1803 el plano de la iglesia de la Escuela de Cristo.

Otro ingeniero, el teniente coronel D. Juan Bautista de Jáuregui, hizo en 1804 un plano para la fábrica de Pólvora, reparó el cuartel de infantería, trabajó en el Real Palacio, en la introducción de agua a S. Juan de Dios, formó un plano del atrio de la catedral y en 1817 dictaminó sobre el proyecto y plano para la plaza de toros.

Aunque el papel desempeñado por estos ingenieros militares está por profundizar , los datos aquí reunidos son ya una muestra de la trascendencia que en Guatemala tuvieron. La deferencia que siempre se les dispensó, la envergadura y heterogeneidad de las obras que se les confiaron, y la influencia política y social que alcanzaron, no fueron logros gratuitos, sino merecidos. Dieron prueba de ser verdaderas autoridades en su extensa materia, supieron adaptar el nuevo estilo artístico al contexto guatemalteco y al imperativo antisísmico, resultando así un barroco refinado dentro de la tradición antigüeña, y que no ignoraba la ornamentación rococó y que a pesar de no constituir un estilo neoclásico ortodoxo, se esforzaron por situar dentro de los límites del supuesto "buen gusto". Las inquietudes humanísticas que movían a los ingenieros militares, propiciaron cambios que llevaron a una toma de conciencia de las posibilidades del país y de su realidad social, a tal punto, que las reformas y enseñanzas por ellos propiciadas - en lo económico, lo técnico, lo cultural- fueron verdaderas semillas de independencia que el conjunto de los ilustrados se encargó de hacer germinar. Lo lamentable es que muchos de los frutos logrados fueron más adelante destruídos y que otros ya no pudieron alcanzarse, dada la regresión a formas mucho menos audaces que los defendidas por los ilustrados de los últimos tiempos de la época colonial.

NOTA

Este estudio constituye un avance de uno mucho más amplio sobre la arquitectura de la Nueva Guatemala de la Asunción. Sería prolijo enumerar la bibliografía consultada y la lista de documentos en que sustento mis datos, dada la dispersión de la información y el gran número de manuscritos procedentes del Archivo General de Indias. En el primero pueden hallarse referencias a los ingenieros tanto en el índice alfabético, como en el de monumentos arquitectónicos. Los datos del Archivo de Indias provienen de las secciones: Guatemala, y Mapas y Planos. Puedo desde luego, facilitar personalmente cualquier información más detallada.

ESTRUCTURAS DE CUBIERTAS ISLAMICAS LLEGADAS A AMERICA A TRAVES DE ESPAÑA: LAS ARMADURAS CON LACERIA MORISCA

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ. INSTITUTO "DIEGO VELAZQUEZ". MADRID. ESPAÑA.

Dentro del tema central del Congreso de España entre el Mediterráneo y el Atlántico, quisiera llamar la atención sobre uno de los aspectos del papel por ella desempeñado, como transmisora de formas de origen islámico a Occidente. Bien conocido en el campo de la Cultura lo que significa Toledo en la Edad Media, como difundidor de los conocimientos islámicos en Occidente con su escuela de traductores, en el campo puramente artístico han sido estudiadas las bóvedas y formas islámicas cordobesas que llegan hasta Francia e Inglaterra.

Ahora quisiera referirme a cómo el arte mudéjar, arte ya de fusión entre el islámico y el cristiano creado en la Península, atraviesa el Atlántico y lleva a tierras americanas formas artísticas islámicas.

Como era de esperar en el primer capítulo de la historia de la arquitectura hispanoamericana, el de las iglesias y conventos que se levantan desde mediados del siglo XVI, encontramos ya las formas góticas y renacentistas entremezcladas con otras de origen islámico. El típico alfiz que encuadra los vanos de la mezquita de Córdoba y persiste, con características especiales en los períodos almorávides y almohade, lo emplean desde el primer momento para encuadrar sus arcos los maestros que trabajan en la Isla de Santo Domingo, la actual República Dominicana, y otro tanto hacen los que al mediar el siglo XVI trazan las bellas posas de Huejotzingo y las puertas de Tecamachalco o Tlaxcala entre otras muchas. El alfiz pasa tambien a América del Sur: recuérdense los bellos claustros colombianos.

Pero donde el mudejarismo se manifiesta más intenso y persistente es, sin embargo, en la carpintería, en las armaduras con decoración de lazo. No precisa insistir en que este tipo de cubierta persiste vigoroso en la Península en construcciones renacentistas y barrocas, y cómo en 1633 se publica en Sevilla el Compendio de la Carpintería de lo blanco de López de Arenas. Cuando el gremio de carpinteros de Sevilla construye, en el siglo XVIII, su capilla de San José la decora con unas bellas cubiertas moriscas, pequeñas pero de una gran perfección en cuanto al arte de la lacería.

En Méjico debieron de labrarse ya en el siglo XVI un cierto número de armaduras, pero es muy poco lo que se conserva. Algo parecido hubo de suceder en el siglo XVII, y en efecto se conservan testimonios gráficos de alguna cubierta tan importante como la de la Merced de la capital. Pero además en la primera mitad de esa centuria Fray Andrés de San Miguel, lego carmelita natural de un pueblo de la provincia de Cádiz radicado en aquel país, escribe un libro de arquitectura que ilustra con dibujos de cubiertas de lacería.

En cambio en América del Sur las armaduras moriscas son tan importantes que, E. Marco al tratar de la arquitectura en Colombia en el siglo XVI piensa que si hubiese de dársele un calificativo que la distinguiese en esta época sería "Colombia la Mudéjar". Y en verdad, es interesante recordar cómo uno de sus conquistadores se labra su casa en 1560 con tan ricos artesones dorados, que cuando años más tarde la destruye una inundación, esos artesones se montaron de nuevo en un convento de Bogotá donde se conservan. Pero esto sólo es una muestra de cómo la gran belleza y riqueza de estas armaduras, ya celebradas por Fray Luis de León, y el viejo dominio de su carpintería hacen que eche profundas raíces el otro lado del Atlántico y florezca como planta autóctona. Recordemos el magnífico artesonado de la Catedral de Pasto y los de Tunja. En el Ecuador, el templo de San Francisco de Quito conserva unos artesonados que nada tienen que envidiar a los mejores que se labran en la Península en la segunda mitad del siglo XVI. Importante es también el de la iglesia de Santo Domingo. La serie de ricos artesones se continúa en el antiguo virreinato del Perú, que como es sabido comprendía también la actual Bolivia: así se recordará el artesón de Sta. Clara de Ayacucho y de San Francisco de Sucre.

El arte de la carpintería de lo blanco continúa vigoroso en el siglo XVII en América del Sur, y de ello son testimonio en Colombia S. Francisco de Bogotá y Sta. Clara de Tunja, en la que la decoración vegetal del barroco de la tierra invade con grandes flores las formas moriscas.

En el Perú se labra la espléndida media naranja del Claustro de S. Francisco que se diría querer emular la del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla. Se trata sin duda de una obra maestra en su género, que demuestra la vitalidad de la carpintería de lacería morisca al otro lado del Atlántico, capaz de acometer una cubierta de esta índole. Estas medias naranjas decoradas con lacería son muy escasas en la misma Península, incluída la Edad Media, y no deja de ser significativo del buen arraigo de este arte en tierras andinas, el que se lleve a buen término una empresa como ésta. Por desgracia, arruinada en uno de los últimos terremotos, no se ha llegado a reconstruir.

Mucho más tierra adentro, en la actual Bolivia en Sucre, los jesuítas cubren el cuerpo de la iglesia de S. Miguel (1612-1620) con un artesón cuyas alfardas y almizate aparece materialmente cubiertos de lacería, y el crucero con una hermosa armadura ochavada, igualmente cuajada de lazos y con limas mobçamares en los ángulos.

Formando contraste con la comentada escasez de armaduras moriscas conservadas en Méjico, América Central nos ofrece una interesante serie de monumentos que acredita su frecuente empleo con una cierta originalidad, por lo menos ya en el siglo XVII y, sobre todo, en el XVIII. Supongo que ese empleo está favorecido por la necesidad de

crear una estructura arquitectónica de cierta flexibilidad adecuada para luchar con los terremotos que tan frecuentemente sacuden las edificaciones en estas tierras.

En Guatemala la iglesia de Chiantla, probablemente del siglo XVII nos muestra lo mismo que las de Chichicastenango y de San Cristóbal faldones y tirantes con lazos. Ya en el XVIII, en la iglesia de los Dolores de Tegucigalpa en Honduras, pude ver y fotografiar en 1946 el importante artesón octogonal bárbaramente destruído poco después como holocausto a la testaruda ignorancia de quien regía sus destinos, y en El Salvador encontramos un tipo de templo de tres naves sobre horcones con zapatas, la mayor con armadura de par y nudillo y las laterales con alfajías o vigas horizontales donde el lazo morisco se aferra a los tirantes, sin perjuicio de conservarse un artesón ochavado con abundante lacería en Panchimalco.

La historia de la arquitectura cubana barroca no podría hacerse si prescindiésemos del estudio de sus armaduras de tradición morisca. Con frecuencia la decoración de lacería desaparece no obstante existir ejemplos con ella incluso de pleno siglo XIX, y los canes son de tipo renacentista, pero su estructura con sus tirantes pareados ligados, los tirantes de ángulo, y los almizates delatan su ascendencia morisca. Una serie de iglesias cuyas armaduras están distribuídas en forma tan análoga entre sí que constituyen un grupo muy definido, en cuanto a la organización general de las cubiertas del templo, y las casas con este tipo de armadura son abundantes. Pero ilustrado ricamente todo este capítulo mudéjar cubano por Prat [1] no precisa insistir en ello.

Al lado de este gran trasvase de formas orientales que España lleva a través del Atlántico al Nuevo Mundo que representa la carpintería morisca, los demás testimonios que nos ofrece la arquitectura hispano-americana pasan a segundo término. Alguno sin embargo es especialmente curioso.

Me refiero a las bóvedas califales cordobesas de nervios que no se cruzan en el centro, como es sabido con precedentes de Asia Anterior.

Si de una parte, esas bóvedas atraviesan el Mediterráneo occidental para ser empleadas en Italia por Guarino Guarini, de la otra cruzan en sentido opuesto el Atlántico y las encontramos en Méjico en el gran templo jesuítico de San Martín de Tepotcotlán y en S. Miguel de Allende.

También podría recordarse cómo en la ciudad de Méjico en el siglo XVIII se labran casas con fachadas cubiertas totalmente por decoración de lacería.

Más problemático, pero de indudable interés es la influencia que en alguna etapa de la evolución del arco mixtilíneo en Méjico puedan haber ejercido el recuerdo de los arcos almohades de salmeres convexos.

Sirvan estas notas de testimonio de cómo España es el centro de una cruz que recibe las formas orientales a través de Africa, las transmite en la Edad Media hacia el Norte a Europa y en los tiempos modernos en pequeña medida al Este de Europa y en gran escala hacia el Oeste, al otro lado del Atlántico.

NOTA

1. "El Prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca". La Habana, 1947.

EL CLASICISMO DE ALGUNOS RELIEVES DE PEDRO ROLDAN

JORGE BERNALES BALLESTEROS. LABORATORIO DE ARTE. UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

Hasta principios del presente siglo el panorama escultórico de la escuela sevillana del XVII se resolvía con dos nombres, Juan Martínez Montañés para la primera mitad de siglo y Pedro Roldán para la segunda. Todo cuanto se consideraba de cierta mesura y ponderación de formas se atribuía a Montañés, en cambio lo que se veía de mayor movimiento y de algún efectismo teatral se pensaba que podía ser obra de Roldán. Sin embargo, las investigaciones en diferentes archivos hispalenses y posteriores estudios locales y aun foráneos han arrojado abundante luz sobre los escultores que tomaron parte activa en la citada escuela artística y se ha comprobado que fueron muchos los artífices que le dieron vida, además de influir en otras comarcas de la geografía hispana, tanto de la península como en Ultramar.

Pese a estos estudios e investigaciones el proceso de evolución -de mesurado protobarroco a realismo barroco- quedó ligado a los nombres de Montañés y Roldán respectivamente y cualquier análisis estilístico de sus obras puede, en efecto, confirmarlo; empero esta radicalización no excluye el que en la producción artística de uno y otro surjan algunas contradicciones a tan rotundas y simples identificaciones. Montañés ofrece otras facetas que no son necesariamente las del pausado protobarroco, y Roldán, con ser el representante del gran momento de la escultura barroca sevillana, nos desconcierta, en ocasiones, con relieves de una composición esquemática, con claro sentido del equilibrio y de un sabor que parece evocarnos cierto clasicismo sorprendente para la época y las características primordiales de su arte, plenamente imbuído del concepto y técnica barrocos.

En un reciente trabajo que hemos efectuado sobre la vida y obras de Pedro Roldán observamos con detenimiento esos vestigios de esquematismo de abolengo clásico postrenacentista en algunos de sus relieves, si bien, esta inusitada o extemporánea forma de componer las figuras en sus altos y bajos relieves, no impide de ningún modo el que se siga considerando a este artista como el maestro del todavía barroco de nobles formas, sin estridencias ni exageraciones propias del s. XVIII.

Todos los relieves de Roldán llevan el sello de su plástica -aun los de esquematismo en la composición-, esto es: originalidad y libertad de formas en las figuras, perspectiva casi pictórica en relieves de hábil gradación, los personajes con escorzos no muy acentuados, elegancia en los movimientos, factura suelta de pliegues de amplias y ondulantes vestiduras, cabezas de largos mechones que conforman masas compactas de cabellos hechos a gubiazos que salen hacia el exterior, y hermosos rostros de acusados perfiles, pero con una expresión suave, carente -muchas veces- de hondura. Estos caracteres primordiales de la escultura de Roldán están presididos por un concepto realista de efecto barroco, lo cual no es obstáculo para que al analizar el esquema que utiliza en muchos de sus relieves pueda advertirse el entronque de los mismos con una composición de origen renacentista, sólo, claro está, en la forma de disponer los personajes y fondos arquitectónicos, no en la altura del horizonte en los paisajes y superposición de figuras y planos, que obedecen a un desenfado e independencia informal acorde con las composiciones de su tiempo, que, sin embargo, pueden proceder también del más acusado manierismo pictórico renacentista.

En la producción artística de Roldán se advierten cinco períodos que son importantes de tener en cuenta para el estudio y calidad de las mismas, además de mostrarnos fehacientemente cómo el maestro trabaja solo en sus tres primeras etapas y con mucha intervención de discípulos en las dos últimas, cuando el gran taller que supo crear acaparó prácticamente todos los encargos escultóricos de importancia en la Andalucía Occidental. La primera etapa termina en 1646 en Granada, pertenece a sus años de formación en el obrador de Alonso de Mena y no se conocen aún las obras en las que pudo colaborar. La segunda corresponde a los años 1648 a 1665, son tres lustros difíciles en Sevilla que significan el inicio de una fama que gana a base de cumplir prolijamente con numerosos contratos. La tercera etapa es de 1666 a 1675, es la de fecunda madurez y de sus obras más famosas como las esculturas de la capilla de los Vizcaínos y la Caridad. El cuarto período es el de los viajes por Andalucía Occidental, de 1675 a 1684 y en ella se da una masiva intervención de discípulos, familiares y colaboradores que ejecutaron diseños del maestro y, quizá, modelos de dibujos y estampas grabadas, usuales en todos los talleres artísticos de entonces. La etapa final es de 1685 a 1699 y acentúa el trabajo del taller, pues son años de enfermedades y penurias familiares que mermaron las facultades del gran escultor.

En los primeros años sevillanos ejecuta Roldán, 1661, los ocho relieves de la capilla del Rosario de la antigua iglesia de Regina, hoy en el templo de la Real Maestranza de Caballería. Son medios relieves en yeso que representan los temas del Nacimiento y Presentación de la Virgen en el cuerpo de la nave, escenas con fondos arquitectónicos puramente renacentistas y distribución de los personajes con equilibrio, sin yuxtaposición ninguna. En el crucero están colocados los de: la Huída a Egipto, de simple composición procesional y precedentes pictóricos en Flandes, Italia y España; la Virgen del Rosario entre Santo Domingo y Santa Catalina de Siena, de grandes proporciones y perfecta simetría triangular del "cinquecento"; La Visitación, también de clarísimo ascendente italianizante; y en el otro brazo del crucero los temas de: la Sagrada Familia en el taller de carpintería y el Sueño de José, escenas apropiadas a esa temática de intimidad familiar muy del gusto barroco; en tanto que el otro gran relieve, el de la Anunciación, tiene un tratamiento de procedencia italo-renacentista.

Es evidente que en la realización de estos relieves Roldán utilizó unos ignorados

modelos pertenecientes a una etapa anterior, pero en el modo de tratar las figuras, surgen, como es de suponer, las características que identifican su plástica con la del barroco de movidas formas. Son pues, dos elementos los que se distinguen en estas obras, la composición, algo esquemática y que acusa inspiración en modelos y el tratamiento de las figuras, más libre y a tono con sus esculturas exentas, tanto individuales como de grupos.

Las conocidas tallas de la extinguida capilla de los Vizcaínos, hoy en la iglesia del Sagrario, y del Santo Entierro de Cristo en el templo de La Caridad, escapan a estas consideraciones, son auténticas expresiones del gran barroco hispalense y logrados conjuntos de tareas armoniosas en los que no pueden olvidarse los nombres de Francisco de Ribas, Bernardo Simón de Pineda y Juan de Valdés Leal. Pero el grupo y relieve de la Piedad del Sagrario, tiene en su parte inferior un relieve alusivo a la Entrada en Jerusalén, de tipo procesional, de movimientos lentos, con parsimonia, que rompe el patetismo barroco del gran cuadro central; en él introduce Roldán, otra vez, esa constante de composición sencilla, sin complicaciones barrocas y que bien pudo aprender en sus años de aprendizaje granadino en el taller de Mena, maestro de formación manierista que abre paso a las fórmulas del realismo en su nutrida producción escultórica. En el relieve y grupo de La Caridad, todo es de gran efectismo y sobrecogedor aspecto, pero no deja de evocarnos el mismo tema interpretado por Jacopo Florentino en Granada, aunque en el lenguaje de uno y otro medien conceptos y composiciones bastante diferentes.

Durante el período de los viajes, de 1675 a 1684 Roldán se traslada a distintos puntos de las provincias de Jaén, Córdoba, Sevilla y Cádiz. Son de tal envergadura las obras que le fueron encomendadas que, difícilmente si no imposible, pudo atenderlas él solo. Creó un gran taller en el que trabajaron miembros de su familia -cinco hijos, tres yernos, dos sobrinos-, discípulos y otros artistas como colaboradores eventuales, todos los cuales intervinieron en el cumplimiento de las tallas encargadas; por ello la producción de estos años es algo desigual, pero conserva el estilo de la plástica roldaniana, lo que supone un diseño previo del maestro o una perfecta asimilación de sus formas por parte de los colaboradores más inmediatos. No se descarta el que utilizaran dibujos y estampas, corrientes en todos los talleres, como modelos que representaban los motivos iconográficos más solicitados por una clientela formada en las normas trentinas y también inspirada en los preceptos artísticos de consagrados autores como Pacheco por ejemplo, lo cual acentuaría no poco ese aspecto formal de esquematismo en las composiciones, ciertos vestigios renacentistas y cuidado aspecto solemne en las representaciones religiosas, pues, con toda probabilidad, los más de esos dibujos y estampas se hicieron y difundieron en los años del Bajo Renacimiento y protobarroco, como bien puede verse en los conocidos grabados cuya lista da J. Meyer o en los que se conservan en la Galería Uffizi, la Galería Nacional de Londres, en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, los dibujos de la Colección Monistrol de Madrid, y los menos divulgados del Archivo Eclesiástico de la Catedral de Sevilla, etc.

De este período son los cinco relieves pétreos de la Catedral de Jaén (1675-84) de los cuales son de propia mano del maestro: La Huída a Egipto y Jesús entre los doctores; el primero es similar al que ejecutara para la iglesia sevillana de Regina, pero con más movimiento, y el segundo es de tema insólito en su producción y se percibe en el mismo el binomio de composición y formas barrocas antes citado. Los otros relieves de: San Miguel, la Asunción y la Santa Faz fueron diseñados por Roldán y hechos por su sobrino Marcos.

Esta obra duró nueve años y a lo largo de este tiempo el maestro atendió numerosos encargos en Córdoba, Sevilla y Cádiz. El retablo mayor de la iglesia de Santiago de Carmona, realizado entre 1673-81 tiene cuatro relieves y acusa directa intervención de taller; son temas tratados con un gran esquematismo de sabor clásico, pese a las figuras, poco logradas y de técnica muy sumaria; aluden a la aparición de la Virgen en el Pilar -muy parecida a la Virgen del Rosario de Regina y con perfecto equilibrio en la distribución de los personajes- y Santiago en la batalla de Albelda, relieve que tiene una composición más libre y a tono con antecedentes pictóricos de la escuela sevillana; en el segundo cuerpo están las tallas de la Predicación y el martirio del Apóstol en la misma línea que la del Pilar.

Entre 1678 y 1680 se hizo el retablo mayor de la iglesia parroquial de Villamartín (Cádiz) que tiene en el segundo cuerpo el relieve de la Coronación de María, de gran empaque barroco, pero de concomitancias con la forma de interpretar dicho tema la pintura local en la primera mitad del XVII.

Por estos años puede fecharse el extraordinario relieve de la Sagrada Familia que se conserva en la iglesia de San Agustín de Medinasidonia (Cádiz), donde la colocación de los personajes y división de partes alcanza una simetría desusada en el barroco roldanesco.

De 1680 es el contrato de Roldán con el convento cordobés de Santa Isabel para ejecutar unas cincuenta tallas en el término de ocho meses y todas de su mano. Del numeroso encargo quedan pocas esculturas, pero subsiste un relieve dedicado al Nacimiento de Jesús en el fondo del manifestador que es de los más expresivos ejemplos de composición equilibrada, aunque hay volúmenes contrapuestos en torno a un eje central, con lo cual consigue una habilísima gradación de la perspectiva; la talla es casi pictórica con un estatismo sorprendente en los personajes, animales y rompimiento de Gloria superior. Dos años después Roldán hizo para la misma iglesia el gran relieve central de la Visitación -obra de gran sentido escenográfico que supera su primera interpretación del mismo tema en Regina- y el remate del retablo con un relieve y grupo de la Coronación de María, de fórmulas más acordes con la época y distinto del que ejecutaron sus colaboradores en Villamartín.

Para la cofradía sevillana del Santísimo Cristo de la Exaltación, que hoy radica en el templo de Santa Catalina se hicieron en el taller Roldán (1683-84) ocho relieves para los medallones del paso procesional de la Hermandad. Todos son de extraordinaria calidad, pese a lo pequeño de sus proporciones, pero ofrecen otro indicio más de las composiciones que comentamos; en esta línea se encuentra la escena del Descendimiento y la de los Azotes, mientras que los seis restantes presentan un esquema de aspecto barroco. De esta envergadura son los ocho medallones del paso procesional de la Hermandad de la Sagrada Mortaja de Cristo, atribuído a Roldán, si bien más parecen ser una obra de colaboradores y fechable hacia 1670-80; son de una colocación de los personajes más sencilla aún que los de la anterior Hermandad, pero se hallan muy repintados; destacan los pasos del Calvario, Oración en el huerto, Jesús con la pecadora y el Descendimiento.

Los años del último período son de múltiples obras y en ellos se hicieron, entre otros, los relieves para el retablo mayor de Santa María de Jesús, barrocos en composición

y formas; los de las cuatro pechinas del nuevo templo de San Pablo, con escenas del Antiguo Testamento sostenidas por los símbolos de los Evangelistas; y finalmente el relieve central del altar mayor del convento de Santa Isabel de Ecija, en donde vuelve a interpretar el tema de la Visitación en su forma habitual; obra final de su vida, 1699, pero en la que se aprecia su apego por disponer los personajes con nítido equilibrio, aunque estén impregnados en actitudes y rostros , vestidos y cabelleras, de formas netamente barrocas que son las que definen su plástica.

Es pues, de insospechados matices la producción escultórica de Roldán y aun no está totalmente conocida. Es sin duda el mejor y más completo de los escultores sevillanos del arte trentino, pero en sus relieves -solamente en algunos- deben percibirse esos vestigios de clasicismo que nos dicen claramente que no todo había desaparecido con el ímpetu de las salomónicas; que bien por su formación al lado de Alonso de Mena, o por una asimilación a las enseñanzas italianizantes de Pacheco, o por utilizar dibujos y estampas grabadas de fines del XVI y primera mitad del XVII, o por influencia de la pintura anterior que consagró la forma de interpretar diversos temas iconográficos trentinos, es que aparecen en las composiciones relivarias de Roldán, esos elementos arcaizantes para su tiempo, pero que diestramente ocultos por todos los demás caracteres de su arte, hacen que la plástica de Roldán, tenga un estilo noble, digno, sin estridencias ni desequilibrios.

LO SCULTORE SPAGNOLO D. JOSE XAVIER DE LARRA CHURRIGUERA (n. 1706–dopo 1768) IN PORTOGALLO

AYRES DE CARVALHO. CONSERVADOR DO PALACIO NAL. DA AJUDA. LISBOA.

L'eco della grandezza e magnificènza di Giovanni V, che riceveva dal Brasile navi cariche d'oro e pietre preziose, ordinando opere d'Arte in Italia e in Francia, dando protezione e incitamento a molti artisti, furono certamente le principali ragioni, per l'afflusso di artisti, letterati e scienziati, in questo Eldorado che era la Lusitania. Nell'anno 1730, con la consacrazione della Basílica di Mafra, cominciarono ad arrivare le opere d'Arte ordinate dal re. Dall'Italia venivano le statue e dalla Frandra le campane e i cariglioni. Lo scultore portoghese José d'Almeida (1700–1769) era il caposcuola, in collaborazione con l'arquitetto Ludovici, facendo modelli e disegni per le 58 statue che decorano la Basílica di Mafra.

Ma, prima di José d'Almeida, che veniva nell'anno 1728 dalle Accademie di Roma, vincitore del consorso Clementino del 1725, un'altro artista italiano, Giovanni Antonio Bellini, di Padova, era arrivato a Lisbona verso l'anno 1725. Sotto la protezione dei Gesuíti, il Padova, nei cantieri del convento di Santo Antão, scolpiva con i suoi collaboratori, statue, ornamenti, lavori d'intarsio, bassorilievi, con destino alle chiese e conventi del paese, o anche al Brasile e all'Africa.

Sappiamo che il Padova nell'anno 1737 scrisse un'opúsculo dove pregettava inalzàre una statua equestre al re Giovanni V, la quale doveva essere collocata sopra una base scultorica composta di roccie e fontane, certamente ispirata allo stilo del Bernini in Piazza Navona.

Nell'anno 1738, moriva Claude de Laprade, scultore che era venuto in Portogallo alla fine del Seicento, portando lo stile e la grammatica decorativa della Provenza, ispirata nella scuola dell'italianàto Puget e dei suoi seguàci, i Perú e il Bernus, di Avignone e Carpentras.

Quando, verso l'anno 1738 le arrivato in Portogallo lo scultore spagnuolo D. José Xavier de Larra Churriguera, era questo, in síntesi, il movimento artístico scultórico.

Rimóntano all'anno 1955, le nostre investigazioni sulla vita e opere di questo scultore con una attività artística di ben 30 anni in Portogallo, divisa fra Lisbona e Mafra. Nell'anno 1963 siamo stati noi, per la prima volta, che abbiamo svelato alcuni passi della sua attività per mezzo del Bollettíno dell'Acadèmia delle Belle Arti di Lisbona. Le prime notizie l'abbiamo trovate in un libro della Congregazione di S. Francesco di Mafra.

Nell'anno 1756, s'iscrive come confratèllo un suo figlio, di nomo Antonio Crispim, e in questo atto si legge chiaramente che era figlio delle scultore castigliano D. José Xavier de Larra Churriguera, residente in Mafra prossimo del Convento.

Questo documento ha dato la rotta delle successive ricerche a Lisbona, nella parrocchia di S. Giuseppe, dove battezzó tre figlie negli anni 1739, 1741 e 1743; a Salamanca, dove é nato nell'anno 1706 lo stesso scultore, e in Madrid, nella parrocchia si S. Sebastiano dove si é sposato nell'anno 1728. Nell'Archivio della Corte dei Conti, a Lisbona abbiamo trovato uno dei pagamenti dell'anno 1763, al Larra, di "800 reis" Ginsti recebia 820 reis por ano é una gratificación no fin de cada retábulo, come stipendio per il suo lavoro di scultore nei cantieri di Mafra, al pari di Machado de Castro.

Dall'esame dei documenti, che sono allegati a questo studio, possiamo affermare che D. José Xavier de Larra Churriguera, é uno dei figli dello scultore Madrileno D. José de Larra e nipote dei famosi architetti il cui nome lasciarono legato a un'epoca e uno stile chiamato "Churrigueresco".

Il Prof. D. Alfonso Rodríguez de Ceballos nel suo erudito studio "Los Churriguera", índica la data esatta della morte dell scultore D. José de Larra, avvenuta il 17 di agosto 1739, e aggiunge ancora che il figlio, D. José Xavier de Larra Churriguera, "era orefice e emigró molto giovane per Lisbona. "E cosí, che si puó attribuire allo scultore D. José de Larra, padre, le opere di Salamanca nella chiesa di S. Sebastiano, nel coro della cattedrale e quelle della Piazza Maggiore. Insistiamo nel definire bene le attività del padre e del figlio, poiché ancora oggi si confondono, attribuendo al figlio le opere del padre. "Escultura Barroca Castellana por Martín González".

Nell'anno 1734, ancora suo padre, insieme a Carnicero, lavorava in Salamanca nella importantíssima opera scultórica del coro della Cattedrale. In questo período il nostro Larra, giá sposato e anche con figli, forse pensa emigrare per il Portogallo nel miraggio di ottenere maggiore fama e migliori guadagni. Altri artisti spagnoli, emigravano in Portogallo ad esempio di Filippo di Castro, André Rubira invitado a collaborare con Vielra Lusitano, e piú tarde il famoso Gambino.

Nella pubblicazione della distinta Profsa. D. Virgínia Tovar Martín, intitulata "Algunas hoticias sobre el Arquitecto Manuel de Larra Churriguera", divulga un documento raríssimo, che é l'autobiografia dello scultore D. José Xavier de Larra Churriguera, dell'anno 1768, quando ritorna a Madrid. Il Larra dichiara che una delle sue attività in Lisbona fú quella di orefice e che stètte al servizio della Patriarcale, dove nell'anno del 1741 ottene il títolo di "Scultore di oro e d'argento".

Dalle nostre investigazioni, nelle Cancellerie dell'Archivio "Torre do Tombo", nei pochi documenti che ancora restano, non é accennato il nome di lui. Lo ricerche degli oggetti d'oro e d'argento che appartenevano alla Patriarcale, furono nulle. Le cause principale delle nostre infruttuose ricerche furono varie: il terremoto, le invasioni francese e rispettivo sacco, l'estinzione degli Ordini religiosi, etc.

In un'inventario dell'anno 1758, da noi scoperto nell'Archivio della Cattedrale, abbiamo trovato un'elènco d'oggetti d'oro o d'argento che servirono alle pompe liturgìche e furono salvati dal terremoto. E'naturale che il Larra abbia lavorato per il Patriarca D. Tomàs de Almeida, poichè nel 1746 avviene l'inaugurazione della Basílica Patriarcale. Nel citato inventario abbiamo trovato l'attribuzione di varii oggetti d'argento al nome di "Federico", come era conosciuto Ludovici. Naturalmente, il nostro Larra esercitava ugualmente la sua attività in collaborazione o sotto la sua direzione.

In un libro dei conti della Patriarcale, dell'anno 1762, abbiamo incontrato i pagamenti allo scultore José d'Almeida, come autore dei modelli degli apostoli, che poi furono eseguiti in'argento dall'orefice Domingues Fernandez. Ancora una volta il nome del Larra non figura in questi lavori di scultura "in oro e argento" della Patriarcale. E'da notare, che questa serie di sculture in argento fú eseguitta per sostituire quella perduta nel terremoto, il cui autore era Giovanni Battista Maini.

Analizzando ancora altre dichiarazioni della sua biografia, ci sembre d'incontrare in Santo Antão o nella collaborazione con il Padova la giustificazione logica della sua attività di statuario, ornatista, intarsiatóre, mosaicísta e altre specialitá, in Lisbona, fino all'anno del terremoto.

E'da notare che il Padova nei contrati da noi divulgati si intitulava "Mestre Estatuário de Retábulos e Arquitectura". Nei suoi bassorilièvo usava uno stile personale di intàrsi "con colori veri" in contraste con le tradizionali sculture in legno. Ugualmente il Padova lavorava in collaborazione con Ludovici, prima in Evora e piú tarde in Lisbona nella chiesa di "S. Domingos". Concludendo, il nostro Larra forse in un lavoro di collaborazione con i noti artisti come Ludovici e Padova, era logico rimanesse dimenticato dalle croniche e dai contemporanei. Anche in Spagna, per ragini identiche, lavorando accanto a suo padre e al Carnicero, come era possibile definire stilísticamente la sua personalitá artística?.

Ma il re Giovanni V per il suo spírito religioso non si stancava mai di onorare la Chiesa fondando conventi e inalzando altari e cappelle ad esempio del convento di "Nossa Senhora das Necessidades" o della Capella del S.Giovanni Battista, fatta in Roma da Salvi e Vanvitelli, con la piú grande magnificenza. Nello stesso tempo, alla fine dell'anno 1747, arrivavano a Lisbona tre navi cariche dei tesori della Capella del S.Giovanni Battista, accompagnati da un artista romano, Alessandro Giusti (1715-1799), discepolo del Maini, il quale fú contrattato, insieme a molti altri artefici, per collocare la detta cappella nella Chiesa di S.Rocco.

Giusti riuscí presto a conquistare la simpatia e la protezione dei ministri del re; nell'anno 1749 con lavoro assicurato nella Chiesa "das Necesidades" si stabiliva definitivamente in Lisbona. Con l'esecuzione del busto di Giovanni V, pomposo e teatrale, le statue "das Necessidades" fatte in competizione con il portoghese José d' Almeida, "Giusti" si affermava con poco piú di 35 anni, per poi essere il dirigente e responsabile dell'unica e memorabile Scuola di Belle Arti asistente in Portogallo.

Nel 1753, il re D. José desiderava sostituíre le pitture della Basílica di Mafra, guastate per l'umiditá; scelse Giusti per scolpire bassorilièvi di marmo. Il suo lavoro durò quasi vent'anni (1753-1771) fino e che diventó "cieco". Ben presto nell'anno 1756, si

vide costretto a ricevere e insegnare aiutanti e discepoli che accorrevano con grande entusiasmo dai dintorni di Mafra.

Nel 1756, con lo stesso stipendio stavano a lavorare nei cantieri di Mafra, sotto la direzione di Giusti, il nostro Larra e Machado de Castro. Mentre Machado, (discepolo di José d'Almeida) era un giovane di 25 anni, il Larra ne haveva 50 ed era un artista in piena maturità, con la pratica di almeno 20 anni nei cantieri delle grandi fabbriche di Lisbona.

Il cronista Cirilo Wolkmar Machado, che, nei suoi scritti é tanto minuzioso nel ricordare i nomi dei più mediocri artefici ed apprendisti della Scuola di Mafra, é il principale colpevole di non avere nominato il Larra.

Se nei lunghi dodici anni che il Larra lavorò nella Reale Opera di Mafra non fosse àbile in maniera da soddisfare le esigense dei dirigenti, sarebbe stato licenziato. E'proprio nei cantieri di Mafra, in questo lavoro di collaborazione, che abbiamo cercato di individuare l'attività del Larra, ricordando le sue radici spagnole e la sua stilistica ispirata nell'ultima visione del famoso coro di Salamanca.

Quando il Larra nel 1756 arriva a Mafra con la sua famiglia, Giusti, con lo sbozzatore Pietro Antonio Avogadri (il "Luchese") e lo scalpellino Francesco Alves Canada, aveva eseguito dall'anno 1753 al 1755 il bassorilievo dei Santi Vescovi e collocato nella rispettiva cappella.

Dall'anno 1756, fino all'anno 1768, si puó asseverare la collaborazione del Larra con Giusti e Machado de Castro nei seguenti bassorilievi:
-Nell'anno 1757 finiscono il bassorilievo del Santo Cristo.
-Dall'anno 1757 mal 1759 il bassorilievo della Madonna del Rosario.
-Dal 1759 al 1761, quello che rappresenta la Santa Vergine, con Santa Isabella, regina del Portogallo, Santa Chiara, etc.
-Dal 1761 al 1763, il bassorilievo dei Santi Martiri del Marocco.
-Dal 1763 al 1765, il bassorilievo dei Santi Confessori, bellissima figurazione scultorica con S. Bernardino, S.Luigi re di Francia, etc.
-Dall'anno 1765 al 1767, si eseguisce uno dei più belli bassorilievi quello della Sacra Famiglia, dove possiamo affermare l'attività del Larra poichè Giusti era quasi cieco, e Machado de Castro come modellatore non poteva avere un'intromissione diretta nella lavorazione del marmo.
-Infine, nell'anno 1768, il bellissimo bassorilievo dell'Incoronazione della Vergine, equilibrata composizione scultorica, rappresentando graziosi àngeli musici e cantori intonando inni alla gloria della Madonna.

E'stata questa l'última opera di collaborazione del Larra, ma in questi dodici anni di intensa attività si puó attribuire ancora altri lavori per le ragioni già esposte.

Abbandonati e trascurati in una píccola chiesa dei dintorni di Mafra, mandata ricostruire dal re D.José nel 1756, in un bérge chiamato Codeçal, esiste una serie "di medaglioni in gesso, che rappresentare gli apostoli", destinati a servire di modello delle sovraporte della Basílica di Mafra, ma che non sono mai stati eseguiti in marmo.

Esistono ancora sei bassorilievi policromi, rappresentando la Via Crúcis, che fanno ricordare lo scultore spagnuole del Settecento. L'altare é decorato con un "frontale di marmo", scolpito in bassorilievo, rappresentado i tre santi protettóri di Lisbona, "Veríssimo, Mássima e Giúlia". Con la stessa composizione esiste una replica nella "facciàta della Chiesa di "Santos-o-Velho", "in Lisbona.

Altre opere da studiare e possìbilmente da attribuire al Larra: un'elemento decorativo, scultorico, in legno, el quale apparteneva agli organi che (circa 1760) sostituirono i primitivi dell'anno 1730. Si trova nella cappella dell'Ospedale della Misericordia, in Mafra. Nel Museo d'Arte Sacra del Palazzo di Mafra esistono due sculture in terracotta, polícrome, rapprasentando "un Eccehomo" con corona di spine naturali, e un gruppo di grandi dimensioni dei Santi Martiri di Marocco.

Dalla sua attività come "orefice", ma senza volere fare una attribuzione, é da segnalàre nello stesso Museo un reliquiàrio in èbano ed argento, lavoro di scultore, simbólico della Passione di Gesú Cristo, che apparteneva ad un frate francescano (Fra Hilário de Santa Rosa) che é diventato vescovo di Macau e morto in Mafra nell'anno 1764.

Nella chiesa di Abelheira (Tojal), vicino a Lisbona, esistono dei medaglioni rappresentando gli apostoli, le cui caratterístiche obbediscano alla stilística delle opere di Mafra.

Nello stesso modo, in Lisbona, possiamo attribuire al Larra la decorazione scultórica della facciata della chiesa di S.Giuseppe, ricostruita dopo il terremoto (nell'anno 1757).

Dell'única opera firmata e datata del Larra, abbiamo avuto notízia per mezzo del catalogo dell'asta pùbblica del Palazzo Porto Covo (dell'anno 1941). E'in questi termine la descrizione: "Bassorilievo in pietra, con una cornice di bronzo. Lavoro delicàto rappresentando la Madònna in mezzo a due àngeli, uno dei quali dá uno scúdo e una lancia a un frato inginocchiàto, mentre un'altro, che sostiene in mano una palma, fá l'atto con l'altra di dare una corona d'alloro; nella parte inferiore si trova la seguente iscrizióne: "Josephus de Larra Cantabrus sculptor Fatiebat Mafra an. MDCCLIX". (Mis. alt.- 0,52 x 0,35).

Siamo veramente desolati, non potere dare l'immagine di questo lavoro eseguito nei primi anni della sua permanenza in Mafra. Da molti anni, cerchiamo di rintracciare quest'opera del Larra, ma fino ad oggi tutti i tentativi riuscirono inutili.

Concluendo, non si capisce perché il Larra, artista con attività in un período di trent' anni, in Portogallo, sia ritornato a Madrid e principalmente in cerca di lavoro.

In Mafra, la Real Opera stava in piena attività e con la cecità di Giusti, poteva diventare il dirigente. Il suo supposto èmulo, lo scultore Machado de Castro, invitato a concòrrere per orígere una statua equestre al re D. José in Lisbona, si preparava per lasciare le opere di Mafra.

La decezione di non essere stato invitato al concorso della statua equestre, sarà una delle ragióni per lasciare il Portogallo?

Ci é grato ringraziare tutti gli studiosi Spagnuoli che si interessarono e ci incoraggiarono a partecipare in questo dotto Congresso e par le gentilezze ricevute dai Professori Dona Virgínia Tovar Martín, D.Xavier de Salas, D.José Manuel Pita Andrade e D.Antonio Bonet Correa.

DOCUMENTOS PORTUGUESES E ESPANHOIS

DOCUMENTOS PORTUGUESES

-Filhos nascidos e baptizados em Lisboa, na freguesia de S. José.

Arquivos Paroquiais da Torre do Tombo

-Freguesia de S. José-Baptizados -Ano de 1739. Pág. 140-Livº nº 6.

A margem: "Marianna"

"Em o primeiro dia do mes de Março de mil setecentos, trinta e nove annos púz os Santos, oleos por ser baptiz.do em caza p.lo P.e Vigrº; a Marianna nascida em tres de Janr.o proximo filha de Joseph de Lara baptiz.do em Salamanca, e de Hironima Moran baptiz.da na freg.a de S.Seb.m de Madrid, e recebidos na mesma freg.a Padrinho Manoel Mendes de q fiz este assento.

O Coadjuctor Joseph Franco"

-Freguesia de s.José-Baptizados-Ano de 1741. Pág. 22 -Livº nº 7.

A margem: "Anna"

"Aos sinco dias do mez de M.co de mil setec.tos e quarenta e hum añs baptizou o P.e Eura M.el Roiz Ferra a Anna nacida a vinte e sete de Jan.ro f.a de Joze de Lara n.al da freg.a de S.Adriao de Salamanca Rn.o de Cast.a e de H.ma Moran n.al da de S Seb.am de Madrid e recebidos na mesma freg.a de S. Seb.am Pad.ro João de Alm.da Lobo Diz a em da S.a Anna,- de q fiz este as.to

O Vigario Thomas Roiz de Aguiar"

-Freguesia de S.José-Baptizados-Ano de 1743. Pág. 67 - Livº nº 7.

A margem: "Maria"

"Aos des dias do mes de Março de mil settecentos, e quarenta, e tres annos baptizei a Maria nascida em nove do mes passado f.a de José de Lara baptid.o na freg.a de Santo Adriño da Cid.e de Salamanca, e de Hironima Maron (sic) n.al de Madrid da freg.a de S.Seb.am Recebidos na freg.a de S. Sebastião. Padrinho João d'Almeyda Lobo de q fiz este assento.

O Coadjutor Joseph Franco"

Documentos extraídos do 2º volume do "Livro das Recepçoens, e profissoens da Veneravel Ordem Terceira da Penitencia de Nosso Serafico Padre S. Francisco do Real Convento de Nossa Senhora, e Santo Antonio da Villa de Mafra", pertencente à Irmandade do Santíssimo Sacramento, de Mafra.

2º volume- A pág. 7.

"nº 2283
Antonio
Crispim
de Larra
Madrid
L.P."

" Aos 7 dias do mes de Março de 1756 por ordem desta Mesa tomou o Habito da Veneravel Ordem Terceira da Penitencia de Nosso Serafico Padre S. Francisco Antonio Crispim de Lar(sic) f.o de José de Larra Escultor e de Hieronima Moran de Nabia Avôs Paternos José de Lar e D. Marianna Xurrigueira a Cid.e de Salamanca Rn.o de Espanha Maternos Jorge Moran de Nabía e D. Margarida Delgada Salazar. e sister te nò citio desta real obra de Mafra... e acabado o seu anno de noviciado fez Profissao nas maos do Comissario Fr. José da Estrella Religioso neste Real Convento de Mafra aos 13 do mes de Março de anno de 1757"...

2º volume- A pág. 54.

"nº 2471
Anna Maria
Fran.ca
Madrid
L.Pte
aus."

"Aaos prim.ro dia do mez de Janeiro de 1758... Anna Maria Fran.ca de Larra Filha de Jose de Larra e de D. Jeronima Moran de Nabia Baptisada na freg.a de S. Jozê da Cidade de Lixboa Ir. do nosso Ir. An.to Crispim de Larra e moradora no sitio desta real Obra... fez Profiseão ...aos 21 do mez de Outubro do anno de 1759"...

2º volume- A pág. 54.
"nº 2472
Maria Polonia
de Larra

Madrid
L.P.te
aus.te "

"Ao primr.º dia do mez de Janeiro de 1758- Maria Polonia de Larra Ir. da dita asima nomeada filha dos mesmos Pais e Baptizada na freguezia de S. Jozê dita Cidade e moradora no dio Sityo ...fez Profissão...aos 21 do mez de Outubro do anno de 1759"...

2º volume- A pág. 73.
"nº 2547
D. Jeronima
Moran de Nabia

L.P.
Madrid
aus.te "

"Aos 2 dias do mez de Agosto de 1758... Dona Jeronyma Moran de Nabia f.ª de Jorge Moran de Nabia, e de D. Margarida delgada Salazar Baptizada na Frg.ª de S. Sebastião da V.ª de Madrid Reino de Espanha, cazada com D. Jozê de Larra Escultor, moradores junto do Xafaris da Vella do Citio desta real Obra... fez Profissão...aos 21 do mez de Outubro do anno de 1759"...

2º volume- A pág. 122.
"nº 2743
Fran.co Antonio
de Larra.
Madrid

"Aos 11 dias do mez de Março de 1764...Fran.co Antonio de Larra, f.º de D. Joze de Larra Castilhano, e de D. Jeronima Moran de Nabi, natural da Cidade de Lx.ª, e asistente nest. freguezia"... (Não fez profissão).

Documentos extraídos do arquivo do Tribunal de Contas, em Lisboa. Masso 358-Nº 8- "Lançam.to dos Predios Rust. Maneios e Officios".

"Este lívro he o fiel treslado do lançam.to das decimas dos predios rusticos, maneios, e officios ... Mafra de Marco 2. de mil e sette centos, e sessenta e tres ann.s " ...

A pág. 6 - "Obra- João da Sylva Campos pelo seu officio e man.º de Carpintr.º... Om.º pelo jornal de seu filho da escultura" ...

A pág. 8 - "Boa V.ta- Joaquim Machado de Castro pelo seu man.º e jornal da escultura oito cantos reis " ...

A pág. 8 - ..." Boav.ta- Pedro Antonio Avogadri pelo seu man.º e jornal da escultura oito centos reis " ...

A pág.9/vº- "Vella- D. Joze de Lara Castelhano pelo seu jornal da escultura oito centos reis " ...

A pág.20 - "Caza do risco- O Capitao Antonio Baptista Garvo pela terra do entulho de comua produçao de doze alqueries de sevada pelo preço da instrucçao regia vem a decima " ...

Procuras feitas em Madrid no ano de 1955, para encontrar a data exacta da morte do Escultor D. José Xavier de Larra Churriguera.

Anúncio publicado pelo "Boletín oficial eclesiástico - Obispado de Madrid-Alcalá.
Ano LXX - 15 de Octubre de 1955- Num. 2.032".
A pág. 434.

"Búsqueda de partida-

Se ruega a los reverendos señores curas de Madrid y encargados de archivos se sirvan buscar en sus respectivos libros parroquiales la "partida de defunción" de don José de Lara (o Larra) Churriguera, hijo de José y de Maria Ana y casado con doña Jerónima Morán de Navía. Dicho señor murió en Madrid entre los años de 1750 a 1800.

Si se encontrare, remitirán copia a esta Secretaría, o contestación negativa en caso contrario."

DOCUMENTOS ESPANHOIS

Salamanca, no Arquivo Paroquial da Igreja de S. Paulo "Livro I -A pág. 123.
S. Adrian-Bautizados- 1547 a 1749.

A margem: "Joseph. hijo de D. Joseph. de lara y de D.ª Mariana churriguera"

"En la Ciudad de Salamanca a onze dias del mes de Abril año de mill settecientos, y sei yo D Juan Antonio Cler(?) Cura propio de esta parrochia deS, Adrian, por comision y licencía del S.r Provisor D Joseph Juber; Baptize solemenemente, y hize las demas zeremonias de la yglesia; digo, que por comision y licencia, que me dio dicho D. Juan Antonio Cler cura de esta dha, yglesia yo D Pedro Lopez de los Rios; Cura de la parrochial de de(sic) S Maria de los cavalleros Baptize solemnemente y hize las demas zeremonias de la yglesia a un niño, que se llama Joseph, hijo legitimo de D. Joseph de lara y de D.ª Mariana de churriguera; fue su padrino, D. Joachin de Churriguera tio del Baptizado aẽl qual ad verti la obligacion, y lo firme."

D Juan Antonio Cler

D Pedro lopez de los Rios"

Nascimento e baptizado de uma irmã de D.José de Larra Churriguera. Ano de 1712.

"Livro I-Pág. 138/vº.

S. Adrian-Bautizados-1547 a 1749.

À margem: "Maria del Ara "

"En 22 de Março de este Año de 1712 Puse oleo y Crisma solemnemte. a Maria baptizada de Socorro en Casa hija de D. Joseph del Ara y de su legitima mujer D.ª Mariana de chorreguera fue su Padrino D. Joachin de chorreguera a quien adberti la oblig on de enseñarle la dotrina fueraon testigos D.n Simon Petí y fran.co Rodriguez y otros y lo firme en Salam.ca dicho dia mes y año ud supra

D Manuel del Pino Paz"

Casamento de D.José Xavier de Larra com D.Jerónima Moran de Navia, em 1728-Madrid.

Do Arquivo Paroquial de S.Sebastião, de Madrid.

Livro de "Matrim.s dt.ª Parroq.ª de S.Sebast.n desde 1 de En.o de 1722 hasta 31 de Ag.to de 1729".

A pág. 329/vº

A margem: "D. Joseph Xavĩer de Larra con D.ª Geron.ma Moran de Navia".

"En siẽte de Marzo de mill settecientos y veinte y ocho ã, con mandam.to del s.r D.r D.n Xpttoval Damasio vicario de esta v.ª de M.d y su partido ante Joseph Xeiz notario, su fecha di dho dia siete de dho mes y año aviendo precedido una amonestaz: de las otras que el santo con cilio manda y dispensa por dho s:r vicario delas otras dos y veinte y cuatro horas de la referida y no resultado impedim.to yo D.n Manuel delos Rios Mnz then.te cura dela Ig. Parr; de s.n Seu.n de esta v.ª despose por palabras de presente a D.n Joseph Xavier de Larra mat. de la Ciu.de y Obisp,do de Salamanca hijo de Joseph de larra y d.ª Maria Ana de Churriguera, con D.ª Geronima Moran de Navia

Delgado y Salazar, siendo testigos D^{n} Mathias de Churriguera Cayetano Garcia y otros y lo firme-

Manuel delos Rios
Martine

A Margem: "C.^{e} del Calvario casas de D^{n} Fran^{co} Pita"

Uma obra escultórica da autoria de D. José de Larra Churriguera. asinada e datada do ano de 1759, executada em Mafra.

Esta obra foi vendida no ano de 1941, no leilão do Palácio dos Viscondes de Porto Covo ao antiquário já falecido, Snr. Graciano Quaresma Ferra, pela quantia de: 5.500$00. Não obstante as intensivas buscas a que procedi junto de vários antiquários e coleccionadores, ignora-se a quem pertence hoje. Apenas podemos dar a descrição feita no Catálogo pela Casa de Leilões de Leiria & Nascimento.

A pág. 20-

" 170-Baixo-relêvo em pedra, emoldurado em bronze. Delicado trabalho representando Nossa Senhora ladeada por 2 Anjo um dos quais entrega um escudo e uma lança a um frade ajoelhado, enquanto outro tendo na mão uma palma, faz menção com a outra, de entregar uma coroa de louros; na parte inferior, uma figura de Anjo ajoelhado, sustendo um livro. No rebordo inferior encontrarse a seguinte inscriçao: "Josephus de Larra Cantabrus sculptor fatiebat Mafra an. MDCCLIX".

Dimensões: alt. 0,52 x 0,35."

OS CHURRIGUERA

(De origem Catalã, fixados em Madrid).

José Simão de Churriguera c.c. Maria de Ocaña (c.1665)

- José Benito Churriguera Ocaña (n. Madrid 21/3/1665 -fal. 2/3/1725)
- Joaquim (Arq.^{to}) Arquitecto n. Madrid- 20/3/1674- (fal. Set.º 1724)
- Alberto (Arq.^{to}) (n. Madrid- 7/8/1676 -fal. Orgaz, em 27/2/1750.
- Mariana (n.c.^{a} 1670 ?)

Escultor D. José de Larra (n.c.^{a} 1638 -fal. 17/8/1739)- c.c. D. Mariana Churriguera Ocaña, em Madrid, no ano de 1688.

- Manuel de Larra Churriguera-Arquitecto (n. Madrid- 1690-fal. depois de 1755). (c.c. Antonia Escobar, c.^{a} 1719) Filhos: Joaquim-Mateo (escultor) Roque -Joana.
- Antonio (Dos Clérigos Menores).
- André (Monge Bernardo)
- José Xavier de Larra Churriguera (n. Salamanca-11/4/1706) Padrinho: Joaquin Churriguera, arquitecto e tio.
- Joaquim (n. Salamanca- 14/7/1709) Padrinho: Joaquim de Churriguera, arquitecto e tio.
- Maria Francisca -n. Salamanca- 22/3/1712. Padrinho: Joaquim de Churriguera, arquitecto e tio.

Escultor D. José Xavier de Larra Churriguera (n. 11/4/1706-fal. em Madrid(?) depois de 1768). -Casou em Madrid, em 7/3/1728, na paróquia de S. Sebastião, com D. Jerónima Moran de Navia Delgado y Salazar (n.1707), de seu nome completo "Geronima Dominga Josepha", filha de D. Jorge Moran de Navia. nat. de Madrid e de D. Margarita Luisa Delgado y Salazar (nat. "de la Ciud. de Porto Velo en Indias), vivendo "en Calle del lovo". No ano de 1738 já se encontravam em Lisboa, com um filho, Antonio Crispim de Larra, provàvelmente nascido em Madrid ou Salamanca, em 3 de Janeiro de 1739 nascida uma filha, Mariana, na freguesia de S. José, em Lisboa, baptizada em 1 de Março do mesmo ano. Em Março de 1756 encontrava-se com toda a família em Mafra, trabalhando como escultor e habitando no "sítio da Vela", ao lado do Convento. Em 1768 encontra-se em Madrid.

Antonio Crispim (n.c.ª 1730 em Madrid(?)-Salamanca(?), aparece em 1756 inscrito como irmão da Irmandade da Ordem Terceira da Penitência. E' provável que fosse discípulo do pai e com ele trabalhasse pas obras de Mafra.	Mariana (n.3 de Jan.º e bapt. 1 de Março de 1739, na freg.ª de S. José, em Lisboa. Deve-ter falecido menina.	Ana Maria Francisca (n.27/1/1741 e bapt.5/3). Em 1758 irmã da Ordem 3.a de Mafra.	Maria Polónia (n.9/2/1743 bapt.10 de Março, na freg. de S. José-Lisboa. Irmã em 1758.	Francisco António. Nasc. em Lisboa(?)-Mafra(?) Irmão da Ordem 3.a de Mafra, em 11 de Março 1764.

Do estudo "Algunas noticias sobre el arquitecto Manuel de Larra Churriguera", por Virginia Tovar Martín. Año 1972.

A pág. 273-

Notícia extraída do Archivo Histórico Nacional. Sección Clero, leg. núm. 4042).

Auto-biografia do Escultor D. José Xavier de Larra Churriguera, quando regressou a Madrid no ano de 1768.

Impresso: " Se da noticia al público y a los Curiosos de haber llegado a esta corte y villa de Madrid, desde la de Lisboa, un famosos artífice español, cuyo nombre es Don Joseph Xavier de Larra Churriguera, estatuario, adornista en Mármol, Madera, Oro, Plata, Bronce y Marfil, en que ha hecho progresos de nadie hallados, ni imaginados, de grande gusto y conveniencia.

Puede servir en todas suertes de obras, en todas dichas materias, por su propia mano, por ser muy Teórico y Práctico en todas ellas, havendo conseguido por su continuado estudio, ilustrar los mármoles, Jaspes tratables, permutando variamente los colores nativos. Ha logrado introducir en el Mármol blanco muchos y diferentes colores que imitan diferentes mármoles, con bella gracia y permanencia, fingiendo embutidos de varias piedras, como práctica en el Mosayco, pudiéndose pintar con las más aseada distinción toda suerte de Escudos de Armas, con sus respectivos colores, ornatos de figuras, Flores y Frutos.

En toda suerte de Oro y Plata de Baxilla o Bazonería ha hecho obras con tal aprovación que mereció el Eminentísimo Señor Cardenal Patriarca de Lisboa, D. Thomas De Almeyda, el Titulo de Escultor de Oro y Plata el año 741, de que puede mostrar el Privilegio, gozando junto con el salario anual de otros muchos privilegios reales.

Ultimamente ha estado empleando más de doce años en la Escultura de Mármol, en servicio del Rey de Portugal, muy a satisfacción de su Majestad que todo lo cual dará satisfacción en cuanto se le mande hacer. Vive en la calle de Cantaranas, frente de las Trinitarias, quarto baxo.

Esta noticia la da al público y asus expensas un hombre de honor que le protege y quien saldrá por Fia-

dor (en caso preciso) de cualquier obra que se le mande hacer pequeña o grande desde cien doblones hasta mil y desde éstos hasta dos mil.

D.P.J.A.Y.P."

Mais informa a ilustre investigadora, Prof.D.Virginia Tovar Martín: ..."Una noticia del año 1768 nos hace saber que se hallaba de regreso en Madrid en dicho año; la Congregación de la Concepción de la Iglesia de San Pedro de Madrid, en junta de 4 de agosto, da visto bueno a una carta donde solicita trabajo este escultor. En el mismo documento hemos hallado también un curioso impreso, donde se hace un verdadero panegírico de las actitudes de este escultor salmantino"...

JUAN GOMEZ DE MORA EN LA IGLESIA DE LA MAGDALENA DE GETAFE

MARIA PILAR CORELLA SUAREZ. UNIVERSIDAD AUTONOMA. MADRID. ESPAÑA.

Siempre es interesante para la arquitectura española del siglo XVII la figura del Maestro de Obras Reales Juan Gómez de Mora, y por consiguiente, también, los estudios e investigaciones acerca de sus realizaciones, ya sean grandes o pequeñas intervenciones, pero sin duda siempre muy personales como corresponde a una figura de esta categoría.

La presente comunicación y el trasfondo de toda la investigación que he realizado, gira en torno a un pueblo muy cercano a Madrid (13 kms.) y con una gran obra de arte: se trata del "lugar de Getafe" (así referido en los documentos) y de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, obra de 1549 y de Alonso de Covarrubias, el gran arquitecto toledano, pionero de nuestro renacimiento.

La investigación en torno a Getafe en relación con Juan Gómez de Mora, se centra en unos documentos desconocidos e inéditos, por tanto, en los cuales J. Gómez de Mora aparece como el continuador, dando una nueva traza sobre la originaria de Covarrubias, por estar interrumpidas las obras desde fines del siglo XVI.

La documentación se conserva en el Archivo Parroquial de Getafe, en un grueso volumen con pastas de pergamino, con 1.079 folios, referentes todos ellos a las obras de la iglesia desde su iniciación en 1549, hasta el siglo XVIII, en 1770.

A este interesante manuscrito tuvo acceso D. Vicente Gaspar, en los albores del siglo XX (1918); como fruto de aquellas excursiones que realizaba el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, el investigador publicó en la correspondiente Revista una breve historia de la construcción de la iglesia, pero exclusivamente había limitado su lectura a los nueve primeros documentos del manuscrito, fechados entre el 4 y 5 de febrero de 1549 (que corresponden a la subasta de las obras con la planta de Alonso de Covarrubias, en Toledo, mandada hacer por el Cardenal Juan Martínez Silíceo, a quien corresponde el mérito de haberse interesado muy ardientemente en la construcción de la iglesia de Getafe, mandando hacer la planta a su propio arquitecto) hasta junio del mismo año.

D. Vicente Gaspar se limitaba en su publicación a dar la noticia, importantísima, de que era Alonso de Covarrubias el autor de la planta, proyecto y condiciones de la obra, habiéndose adjudicado su construcción al maestro de cantería Juan Francés, en 2.800 ducados de oro.

A partir de esta fecha, 1549, hay un largo período de tiempo que llega a 1618 en que se reanudan las noticias sobre las obras de arquitectura en la iglesia. Entre 1549-1618 no he encontrado una sola noticia referente a estas obras, ni en el Archivo de la Iglesia ni en otros archivos madrileños y de Toledo, también consultados.

El interés de esa fecha, 1618, es primordial, ya que en ese año nos aparece Juan Gómez de Mora en Getafe, en unos documentos que no fueron leídos por D. Vicente Gaspar ni por nadie más, hasta el verano de 1972 en que felizmente dí con ellos, por busca directa, ya que presentía (a la vista del templo) que allí había algo más de lo que se sabía; era muy extraño que una iglesia obra de Covarrubias, de lo poco que tiene fuera de Toledo (aunque en 1549 Getafe pertenecía a la diócesis de Toledo), no hubiera merecido la atención de los investigadores.

Fruto de aquellas investigaciones es la documentación desconocida e inédita (vuelvo a repetir) que hoy se presenta. Hay tres documentos claves y básicos para el estudio de Juan Gómez de Mora en Getafe.

DOCUMENTO I. 3 DE ABRIL DE 1618

"Que Juan Gómez de Mora Maestro Mayor de las Obras Reales vaya luego a costa del lugar de Getafe y vea la iglesia y de la traza conveniente para su reparo y remedio y continuación de obra y para ello se da provisión en Madrid a 3 de abril de 1618.
Concuerda con el original. Antonio de Morales".

Este documento conservado en Getafe es una copia fiel del original, al parecer perdido o, desde luego, no conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

DOCUMENTO II. 16 DE ABRIL DE 1618
Lo relataré fragmentariamente:

Juan Gómez de Mora visita el lugar de las obras en Getafe e informa sobre el estado de ellas, pues ése era el objetivo de su viaje. Dice el arquitecto real: "Ví la iglesia... y consideré el estado de ella...y la necesidad precisa que tiene de remedio por cuanto todas las armaduras están desencajadas y descolgadas...y desplomadas las paredes y la armadura principal del cuerpo de la iglesia está cargada sobre la clave de la nave... y con el peso y carga y ser las bóvedas gruesas está todo el cuerpo de la iglesia trabajando y demolida"...

En síntesis viene a decir que la cimentación ha sido mala, que solamente la capilla mayor, obra primitiva, se salva del mal estado general de toda la iglesia, que las bóvedas no se podrán voltear con los cimientos actuales, y más observaciones interesantes por su misma minuciosidad.

La Iglesia, al parecer, no hizo caso del informe de Gómez de Mora, ya que las obras

continuaron e incluso se contrató la obra de carpintería para el tejado el 20 de noviembre de 1621, al maestro Pedro de Nates, padre de Dª Mª de Alvarado, la esposa de Francisco de Praves.

Por fin, en 1622, la parroquia se da cuenta de que la buena marcha de las obras no se conseguirá si no se tienen en cuenta las advertencias del arquitecto Real.

DOCUMENTO III. 15 DE ABRIL DE 1622

"Condiciones con que se ha de hacer la fábrica del cuerpo de la iglesia, portadas y torres del lugar de Getafe que falta de añadir a lo que hoy está fabricado en la Capilla Mayor, la cual fábrica se ha de ejecutar conforme a las trazas, plantas hechas por Juan Gómez de Mora, Maestro y trazador de las obras de Su Majestad, firmadas por los alarifes de la Villa de Madrid, que son Gaspar Ordóñez y Miguel de Santana, y lo que de nuevo se ha de hacer en la dicha iglesia se demuestra en la planta dado de aguadas de amarillo lo cual es en la iglesia que llaman de la Magdalena del dicho lugar".

A continuación incluiré solamente dos de las veintiuna condiciones que dio Juan Gómez de Mora para la iglesia de Getafe.

Condición nº XV (del manuscrito original):

"Es condición que a los pies de la iglesia se ha de hacer otra portada como las de atrás de cantería con sus pórticos en la forma y manera que las dos portadas dichas y pórticos".

Condición nº V:

"Es condición que las pilastras, columnas y capiteles de todas las paredes de la iglesia han de ser de piedra blanca de las canteras de Pinto en correspondencia de lo demás labrado en la Capilla Mayor, y que los arcos que cargan sobre las columnas de las naves sean de cal y ladrillo colorado y la mezcla de la cal sea como está dicho, y los dichos arcos tengan una baza de rosca, y el enjarjamiento y enjuta de los arcos sean de albañilería hasta enrasar con las coronas y lo que más fuere menester respecto a las trazas sean de albañilería".

Estas son dos de las condiciones que G. de Mora añadió a las nuevas trazas que hizo, siempre sobre el modelo de Covarrubias que no se conservaba, y que según los documentos las trazas de Covarrubias "las rompió una mujer en la rueca hilando" (¿mitad leyenda, mitad historia?).

Estas condiciones detalladísimas y muy interesantes se debían cumplir rigurosamente por el maestro de obras que obtuviera la contratación de las mismas y que recayó en el montañés Bartolomé de Barrada, al cual se le dan las condiciones de Mora en 3 de enero de 1624, y se añaden algunas más referentes a detalles de organización del trabajo, jornales y lugar de procedencia y extracción de los materiales.

A continuación voy a pasar a hacer una síntesis descriptiva de la iglesia y a señalar lo que yo considero aportaciones personales de Juan Gómez de Mora, dentro de su estilo y de la identificación que lleva a cabo con el de Covarrubias.

La iglesia es de planta de gran salón con 50 m. de largo, exceptuando el pórtico de entrada, de 22 m. de ancho y de 25 m. de alto, aproximadamente. Esta planta, evidentemente, de las góticas del siglo XV tan frecuentes en la región central y de las estudiadas por Weisse, está dividida en tres naves separadas por soportes de gruesas columnas dóricas, sobre las que van cuerpos cuadrados con esquinas quebradas, haciendo un conjunto muy italiano de aspecto sobre todo por la cubierta de bóvedas vaídas en la nave central. Estas bóvedas llevan decoración de yesería y lacería distintas todas entre sí. El crucero, que sólo se advierte en planta siendo más ancho, no sobresale al exterior, y lleva cubierta de gran casquete esférico, decorado con pinturas mediocres del siglo XVIII, y actualmente repintadas. Las naves laterales están recubiertas con bóvedas de medio cañón con lunetos y ventanas adinteladas, para mí obra todo ello de Juan G. de Mora, ya que se advierte muy aproximadamente en planta la proporción sexquiáltera, si bien esto ha sido una conclusión personal a la vista de mis propias medidas, hechas con instrumentos normales y no de justa precisión.

La capilla mayor es pentagonal con dos pequeñas ventanas en los laterales y es lo más primitivo, de 1549. Su cubierta es de cuarto de esfera. La iglesia está toda ella rodeada por el exterior por enormes contrafuertes de 2 m. por 1,50 m., excesivamente grandes. En el lado occidental se halla el pórtico fechado por una inscripción en 1770; por detrás de él, en el interior de la iglesia se encuentra la tribuna o coro, de la cual se conservan los dibujos de la planta sólo en parte, obra de Gómez de Mora "dada de aguadas de amarillo", pero traspapelada actualmente en el Archivo Parroquial, a causa de lo cual no la he podido estudiar.

A los lados del pórtico se hallan dos torres de apariencia semejante; pero una de ellas es mudéjar, del siglo XIV, de clara influencia toledana, y que correspondía a la primitiva iglesia, tambien mudéjar, la que levantaron los primeros habitantes del Getafe medieval y que fue destruída para levantar la actual de Covarrubias. En el interior se hallan tres cuerpos, dos de ellos mudéjares y que conservan la bóveda del mismo estilo; el tercer cuerpo es el de campanas, del siglo XVII y de descripción detallada en las condiciones de Mora; la otra torre, que también diseñó Mora para que hiciera pendant con la existente, no se concluyó; hoy ostenta un remate ligeramente ondulado.

El ábside tiene aneja por el lado sur la sacristía, en cuyo primer piso existió, hasta hace poco tiempo, el Manuscrito de la "Reconstrucción de la Iglesia", de donde fue sacado por la excesiva humedad del lugar.

Creo que a Juan Gómez de Mora hay que adjudicar el proyecto y la nueva planta de la iglesia, sin la cual nunca se hubiera terminado el templo, después las bóvedas de medio cañón con lunetos y sexquiálteras, así como el diseño de las torres y coro; éste fue retrasado a fines del siglo XVII hacia atrás de la iglesia porque la "asombraba" (como dicen los documentos y como dice el viajero infatigable D. Antonio Ponz).

Hay que resaltar la ductilidad del estilo de Mora en Getafe ya que hay una perfecta integración artística entre Covarrubias y Gómez de Mora. Si bien a Juan G. de Mora le imponen para su traza el seguir la línea de lo ya construído en la Capilla Mayor, obra de Covarrubias, él sabe introducir su estilo sin faltar a dicha exigencia.

Es muy extraño, y no deja de ser curioso, que D. Antonio Ponz y el Sr. D. Agustín

Ceán Bermúdez, tan imbuídos de archivos en su época, no den ningún tipo de noticias documentales interesantes sobre la iglesia de Getafe, en sus respectivas obras; Ceán incluso comete un grave error al dar como autor de los lienzos del retablo mayor a Alonso Cano, siendo en realidad de Jusepe Leonardo, Angelo Nardi y Félix Castelo, como muy bien han demostrado documentalmente los Sres. Diego Angulo Iñiguez y A.E. Pérez Sánchez.

La presente investigación no agota las posibilidades de estudio de la iglesia de Getafe, en cualquiera de sus manifestaciones artísticas; ha sido solamente un grano de arena más para la arquitectura madrileña del siglo XVII y para el quehacer de su primera figura artística. Cuestiones acerca de retablos, pinturas y esculturas estan aún por realizar, aunque poco a poco los investigadores nos estamos interesando por ellas.

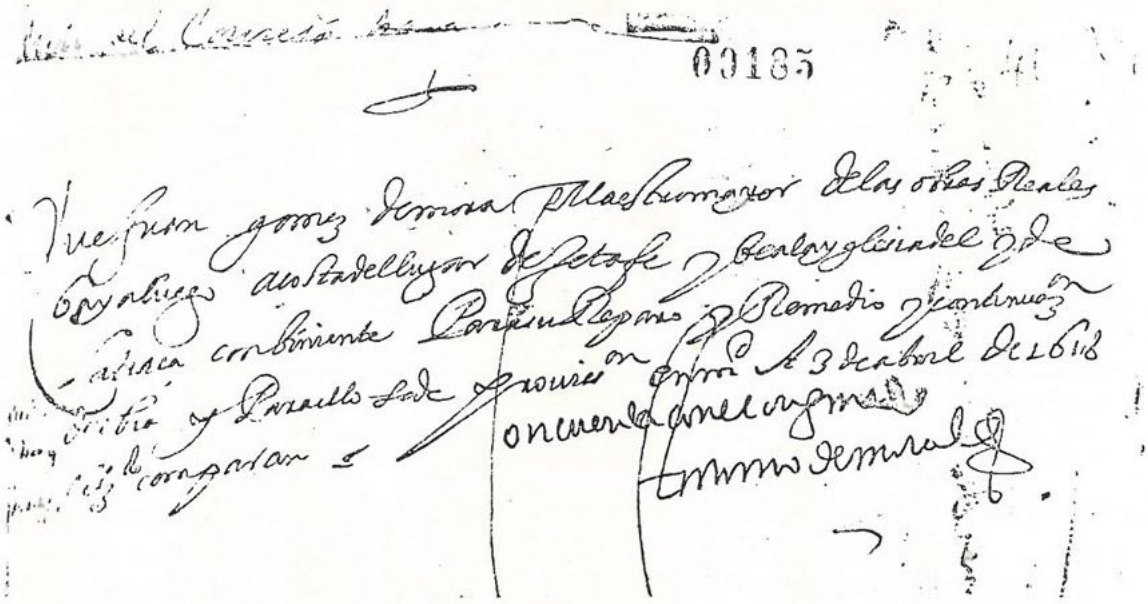
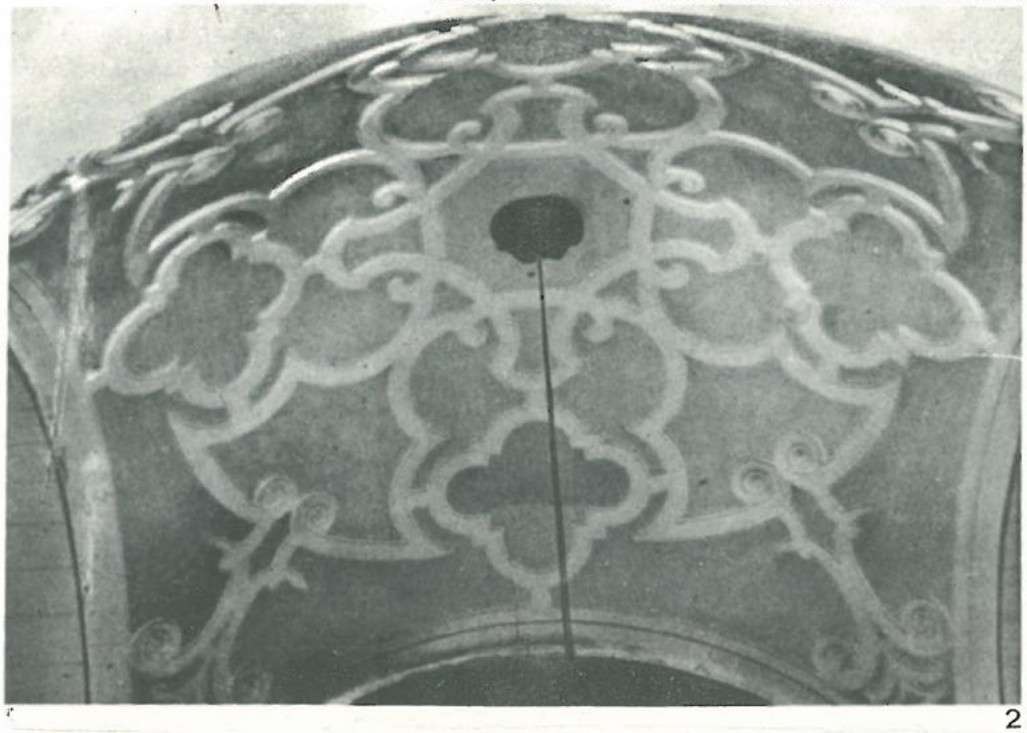
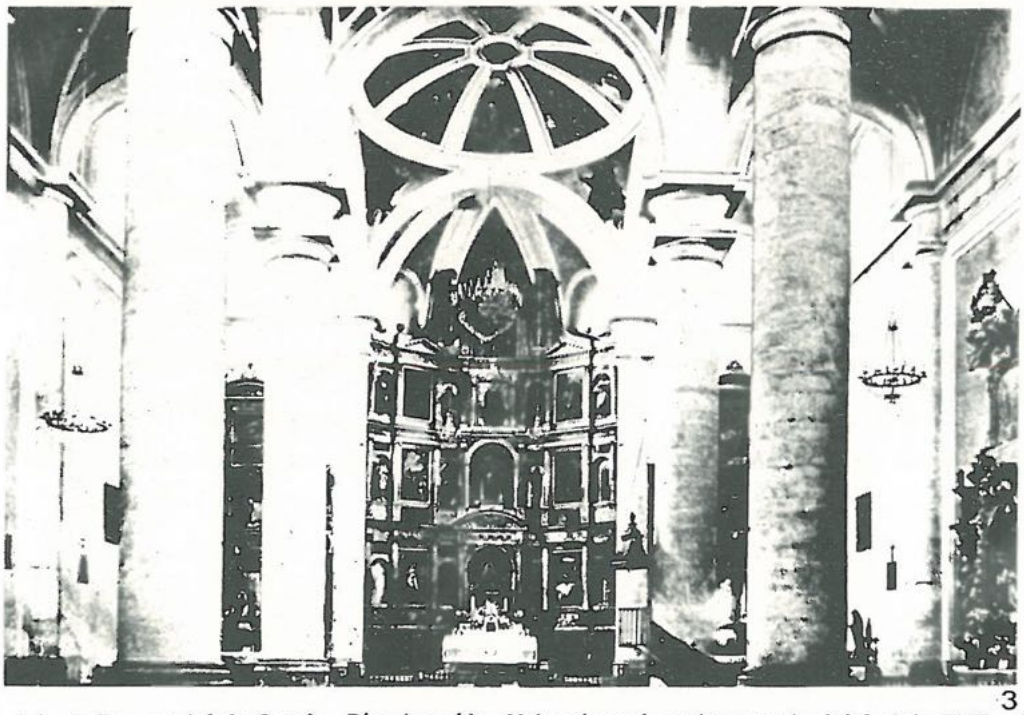


Fig. 1. Manuscrito del Archivo Parroquial de Getafe. 3 de abril de 1618. Juan Gómez de Mora va a Getafe.

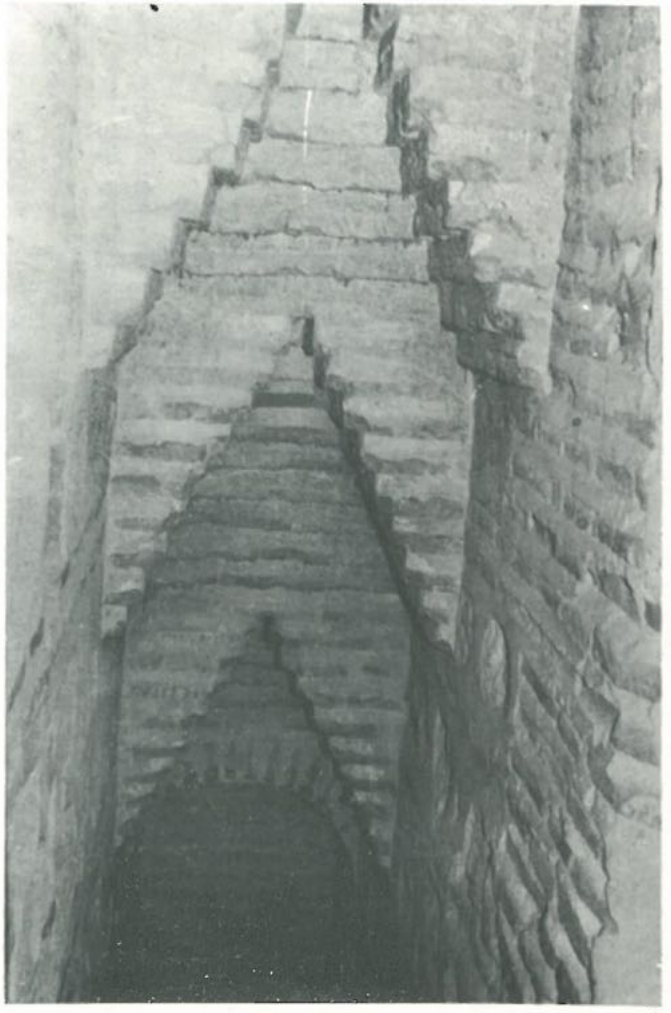


2



3

Fig. 2. Iglesia Parroquial de Getafe. Bóveda vaída. Volteada en la primera mitad del siglo XVII.- Fig. 3. Iglesia parroquial de Getafe. Sta. María Magdalena. Aspecto general de las tres naves. Al fondo, retablo mayor obra de Alonso Carbonel, 1612-1618.



4

5

Fig.4. Iglesia parroquial de Sta. María Magdalena. Getafe. Interior de la torre mudéjar, primer tercio del siglo XIV. Bóveda. -
Fig.5. Iglesia parroquial de Sta. María Magdalena. Getafe. Fachada pincipal. Cuerpo central terminado en 1770, según inscripción.

DESSINS ORIGINAUX POUR L'ILLUSTRATION DU VOYAGE PITTORESQUE ET HISTORIQUE DE L'ESPAGNE D'ALEXANDRE DE LABORDE

SUZANNE DAMIRON. BIBLIOTHEQUE D'ART ET D'ARCHEOLOGIE DES UNIVERSITES DE PARIS. FRANCE.

La Bibliothèque d'Art et d'Archéologie possède des dessins originaux ayant servi à l'illustration du "Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, par Alexandre de Laborde" publié de 1806 à 1820 en 4 volumes à Paris avec une édition madrilène également simultanée, et dans ce lot important (250) de nombreux documents sont restés inédits. En effet, dans ce voyage entrepris sous le Premier Empire, l'illustration est une oeuvre d'équipe dirigée par Alexandre de Laborde lui-même Archéologue, passionné des vestiges de l'Antiquité grecque ou romaine, nous avons un grand nombre de représentation de ces ruines, les auteurs en sont Dutailly, Moulinier, Liger, Vauzelle, Six, Denon lui-même. Ce voyage est capital pour l'étendue des curiosités, l'abondance et la précision des éléments archéologiques, la date juste avant la destruction de certain monuments par la guerre. Nous avons aussi une abondance de plans et relevés archéologiques, des descriptions minutieuses de monuments surtout antiques et musulmans.

Pour un même sujet, nous possédons souvent, plusieurs dessins l'un, très libre, croquis executé sur place, ensuite un autre plus petit au format de la gravure, exécuté à Paris pour le travail du graveur à l'aide des documents recueillis en Espagne et du point de vue stylistique il y a lieu de grouper les dessins autour de trois manières.

-un lavis d'encre de chine, assez lourd sur tracé de crayon,
-un dessin au crayon à fines hachures, avec lavis,
-enfin, un dessin habile à la plume avec lavis

Nous n'avons pu connaître la provenance exacte de cette série de dessins que possède une numérotation ancienne en haut et à droite, et au verso l'identification du lieu, parfois erronée d'une écriture du XIX^{e} siècle en langue anglaise.

Le complément de ces dessins se trouve aux Musées de Barcelone, nous en avons eu connaissance par le catalogue de l'exposition de 1960 intitulé "Junta de museos de Barcelona. Exposición de dibujos para la ilustración del "Voyage pittoresque et historique de l'Espagne d'Alexandre de Laborde." Palacio de la Virreina, Barcelona, octubre-noviembre 1960

et nous avons pu Monsieur de Xalas et moi-même nous entretenir de nos deux collections. Le catalogue comprend 191 numéros et 16 figures, les nôtres ceux de Paris, ne sont guères connus que de nos chercheurs hispanisants.

Les documents qui vont nous retenir maintenant sont ceux qui se rapportent à Barcelone et au thème même de cette section: l'Architecture, cependant auparavant, deux vues générales de Barcelone sont intéressantes.

"Vue d'une partie du port de Barcelone", prise de Barcelonette [3] dessin au crayon (0,110x0,290) reproduit avec quelques différences dans l'ouvrage.

"Vue de Barcelone", dessin au crayon (0,118 x 0,298) inédit, ces dessins très ternes rendent mal à l'écran. [13]

"Une place à Barcelone", bordée par la douane (à gauche) et la Lonja ou Bourse des Marchands (à droite au fond) [4] Dessin au crayon rehaussé de lavis (0,235 x 0,350) La Lonja bâtiment de style gothique avec un portique rajouté en 1713 par Juan Soler Faneca et son fils Toma.

"Vue d'une porte d'accès della Bourge à Barcelone" [6] dessin au crayon rehaussé de lavis d'encre de chine et de plume (0,265 x 0,312) document inédit, identifié grace au lanternon visible à droite et que nous allons retrouver dans la planche suivante. Dessin un peu sec avec ses quatre statues pilastres supportant le fronton avec des personnages en costume d'époque au fond un morceau de facade du Palais de la Generalidad. "Façade d'un Palais à Barcelone" que j'ai pu identifier comme étant celui de la Generalidad [12] dessin au crayon avec lavis d'encre de chine (0,240 x 0,350) inédit, nous retrouvons dans le fond le petit lanternon de la planche précedente. Ce Palais siège des Etats de Catalogne, le a eu sa façade exécutée d'aprés projet de Pedro Blay en 1596, Architecte.

Tous ces dessins ont été exécutés mais n'ont pas été retenus pour l'illustration du tome 1er du voyage de de Laborde. En suivant la publication de de Laborde, et abordant le tome I (2) nous en arrivons à une autre partie de l'Espagne, à Valence, nous avons trouvé là aussi quelques documents intéressants. Tout d'abord:

"Plan et élévation du port et du village nommé Grao", situé à plus d'un mille de Valence [94] La nous avons deux dessins, sur la même feuille le plan à la plume rehaussé d'aquarelle (0,220 x 0,468) l'élévation au lavis d'encre de chine (0,74 x 0,47) Une légende existe pour chaque dessin et les différentes parties numérotées du plan sont expliquées sur une feuille collée à droite.

"Vue de Valence" prise de l'entrée de "l'Alameda" [98] dessin au crayon avec lavis d'encre de chine (0,241 x 0,378) Ce dessin est une variante de celui qui a été retenu pour illustrer l'ouvrage de de Laborde, il a été exécuté par Ligier.

"Vue intérieure d'une cour du Collège des Patriarches à Valence" [105] dessin au crayon avec lavis d'encre de chine, dessin inédit (0,220 x 0,272) était indiqué par erreur comme Bourse de Valence.

"Cathédrale de Valence" Vue intérieure (0,325 x 0,285) inédit [108] Le choeur
La Nef (0,404 x 0,337) inédit [109]
Un des Bas-côtés (0,314 x 0,218) inédit [110]

Ces trois dessins inédits sont au crayon avec lavis d'encre de chine. Ils représentent diverses parties de la Cathédrale du XIV^e XV^e siècle complètement transformées par les travaux du XVII^e siècle entre 1664 et 1674. Tout d'abord le choeur, ensuite le début de la nef coupée par le Trascoro, cette sorte de cloture du choeur, jubé est composée de huit colonnes corinthiennes de jaspe de différentes couleurs délimitant 12 bas-reliefs d'albâtre en deux registres superposés. Oeuvre du florentin Juliano (1417-1424) ils représentent des passages de l'Ancien et du Nouveau Testament, une porte s'ouvre au centre, laissant apparaitre le choeur que nous venons de voir, elle est surmontée d'un fronton sur lequel trône une vierge à l'enfant en Albâtre entourée de deux anges en adoration. Cette oeuvre aussi du XV^e siècle est de Juan de Castillnon (1465).

Enfin, le troisième dessin ou un des bas côté a servi de modèle, dessins très miniatieux dans le détail de l'architecte avec les divers personnages qui indiquent l'échelle de ces documents.

Nous nous trouvons ici dans une "église de Valence" que je n'ai pu encore identifier [110bis] le procédé est toujours le même, dessin au crayon rehaussé de lavis d'encre de chine (0,300 x 0,198).

Maintenant, continuon à faire notre voyage à la suite de de Laborde et son équipe pour arriver à cette "vue d'Almansa" [163] dessin au crayon rehaussé de lavis d'encre de chine (0,193 x 0,281) où est figuré au milieu de la plaine l'obélisque de pierre érigée par P. de Villacampo, commémorant la victoire que le maréchal duc de Berwick remporta le 25 avril 1707 sur l'archiduc d'Autriche qui consolida Philippe V sur le trône et reste un des faits importants de l'Histoire nationale espagnole; on voit probablement, au fond, la ville de Montesa.

Enfin pour terminer, qu'il me soit permis de vous faire connaître trois dessins concernant Grenade, siège de notre congrès. Je sais, certes, que ces documents n'entrent pas dans le cadre exact de notre section, mais il me semble que pour remercier Grenade de son accueil je dois vous les présenter:

"Une vue prise dans le voisinage de l'Alhambra", dessin au crayon et lavis d'encre de chine, inédit (0,365 x 0,205) ou la légéreté et la finesse du lavis sont remarquables [214].

"Bains arabes à Grenade", dessin à la plume avec lavis d'encre de chine et aquarelle signé de J.L. Vauzelle aux fines couleurs (0,275 x 0,215). [215] Ce dessin a été gravé par Schwartz et reproduit en noir dans le tome II (1) du voyage pittoresque et enfin pour conclure cette magnifique "fontaine arabe à Grenade", dessin à la plume avec lavis de bistre (0,250 x 0,190) exécuté par Alexandre de Laborde lui-même. Une gravure au sujet très voisin, sorte de variante de ce dessin est publié toujours dans ce même tome II (21) et, gravé par Jubin et Hulk. [217] [1].

NOTE

1. Les numeros entre crochets correspondant à ceux des dessins originaux.

APORTACION AL ARTE PROVISIONAL DEL BARROCO ZARAGOZANO: LOS CAPELARDENTES REALES

JUAN FCO. ESTEBAN LORENTE. COLEGIO UNIVERSITARIO DE LOGROÑO. ESPAÑA.

Los capelardentes reales y las ceremonias de los funerales, que se realizaban en las capitales de los reinos españoles, son una de las manifestaciones más interesantes del arte provisional de los siglos XVII y XVIII, si bien en éste último decrecen enórmemente con la monarquía borbónica.

Hemos tenido ocasión de estudiar aquellos de los que nos han quedado testimonios, ya gráficos o descriptivos, por las respectivas impresiones que de sus solemnidades se hicieron. Son éstos, los funerales reales de: Felipe II, Felipe III, Doña Isabel de Borbón, el príncipe Don Baltasar Carlos, Felipe IV, Doña Luisa María de Borbón, Doña María Ana la reina madre, Carlos II, el de los Delfines de Francia D. Luis de Borbón y Doña María Adelaida de Saboya, el de Doña María Luisa Gabriela de Saboya, y los de Luis XIV, y Felipe V.

La principal fuente de información de nuestro estudio, dejando aparte las actas del Ayuntamiento y de La Seo de Zaragoza, así como las cartas y otros documentos sobre defunciones reales que se encuentran en el Archivo del Ayuntamiento zaragozano, son pues, estas fuentes de primera mano, los libros que sobre las exequias se publicaron, que se encuentran recogidos en los diccionarios bibliográficos de Jimenez Catalán y Latassa.

Estas publicaciones de las exequias reales, realizadas por la Ciudad, constan en esencia de una exaltación de las virtudes del monarca, y su agonía, para pasar a describir los negocios previos a las honras fúnebres realizados por los representantes de la ciudad y del cabildo, para extenderse ampliamente en la descripción de los lutos, y del ceremonial y protocolo de las exequias, a ello se añade una descripción del capelardente acompañada de una lámina de su alzado; junto a todo ello se añade, en ciertos casos, interesantes opiniones sobre el arte de la época, y los nombres de los artistas, siempre locales, que en la obra intervinieron, (es de destacar en este aspecto el de las exequias del príncipe Baltasar Carlos, cuyos juicios ya recogió Julián Gállego). Terminan las impresiones con la recopilación de los adornos poéticos de tanto interés, para los contemporáneos como la artificiosidad de la obra, y sirviendo de colofón la oración funebre.

Es interesante destacar que estas representaciones se resolvían en un ceremonial de dos monumentales capelardentes, el de La Plaza del Mercado y el de La Seo, situado éste bajo su cimborrio, pero este protocolo era solo privativo del rey y príncipe heredero, simplificándose las exequias al monumento de La Seo en los demás casos, así mismo este sistema será el realizado en el siglo XVIII al reducirse los gastos de los lutos.

Con este conjunto monumental hemos podido abarcar una completa expresión del arte provisional, desde un austero manierismo casi herreriano, hasta el virtuosismo del rococó, destacándose entre todos, el capelardente realizado para Carlos II, magnifico ejemplar del influjo de Bernini en Zaragoza. No obstante, hay tambien que hacer notas el sucesivo empleo de los materiales de un monumento para los siguientes, repitiéndose extructuras y adornos veinte años después de su invención.

NUEVAS NOTAS SOBRE CELEDONIO DEL ARCE Y EL RELIEVE EN MARFIL QUE REPRESENTA EL JUICIO DE SALOMON TASADO POR PEDRO ALONSO DE LOS RIOS

MARGARITA ESTELLA. INSTITUTO "DIEGO VELAZQUEZ". MADRID. ESPAÑA.

La talla del marfil no es específica en la época barroca y ya desde los años finales del siglo XVI Pacheco, al hablar del arte de la escultura, cita este material junto al mármol y al bronce [1]. Años más tarde, a mediados del siglo XVIII una noticia sobre un escultor poco conocido hasta la fecha, Alfonso de Grana aclara que trabaja en piedra, madera marfil, etc. incluyendo en conjunto todos estos materiales sin distinción de categorías [2]. Creemos que esto ha sido una de las causas que ha hecho difícil el estudio de la eboraria y si en otros países se han conseguido localizar obras en marfil de escultores de la talla de un Algardi, un Petel o un Permoser [3], en España no se han podido identificar sino algunas obras de los grandes maestros de la escultura que también trabajaron la talla del marfil, como por ejemplo Núñez Delgado [4].

Con ánimo de añadir unas notas a este estudio tan falto de datos damos a conocer un relieve firmado por "Celedonio del Arce", artista del que se conocía su actividad en la talla del marfil, pero del que no se había dado a conocer ninguna de sus obras. A continuación se hablará de una interesante pieza en este material que representa el "Juicio de Salomón", cuya catalogación interesa por su localización en España. Su tasación por Pedro Alonso de los Ríos dio lugar al hallazgo de nuevos datos sobre la eboraria en España y acerca de este escultor.

Celedonio Nicolás de Arce y Cacho es nombre español que se ha añadido modernamente a la historia del arte del marfil en nuestra patria, pues si bien Ceán dio nota de él, Martínez Añibarro lo incluye en su diccionario y Serrano Fatigati lo cita en la lista de Académicos de Mérito de 1788, ha sido Pardo Canalís el que ha definido su personalidad como tratadista y escultor en marfil [5]. Por los artículos de este autor se conoce que el artista debió ser figura conocida y protegida en la Corte y gracias a la indagación en Archivos y papeles de la Academia, añadió datos a su biografía y nuevas obras a su actividad; sobre todo dio la pauta para la identificación de su obras al descubrir en la Biblioteca Nacional de Madrid algunos grabados en que aparecía su nombre como "inventor" de la composición.

En resumen, se sabe que nació en Burgos el año de 1739 donde, según Ceán, fue discípulo del religioso mercedario Gregorio Barambio; en 1759 se le nombra Escultor de Cámara del Príncipe de Asturias en Madrid y sus obras en la Corte se conocen por documentos que se conservan en la Academia de San Fernando, aunque hasta la fecha no se había identificado ninguna. En 1786 publica sus "Conversaciones sobre la escultura" de contenido flojo, tanto desde el punto de vista documental como técnico, y al parecer muere en 1795.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se guardan dos grabados de Juan Antonio Salvador Carmona en los que se especifica ser obras realizadas por Arze en marfil y que representan, uno de ellos a Carlos IV a caballo y el otro un busto retrato del mismo rey, sin aclarar si los modelos fueron esculturillas o relieves. Un grabado que reproduce el busto del Obispo Palafox presenta la misma explicación de que fue ejecutado en marfil por Arce, pintado por Antonio Carnicero, "delineavit", y grabado, "Ft", por Gerónimo Antonio Gil, pero tampoco se han localizado estas obras [6].

En la búsqueda de obras de marfil de artistas españoles se ha podido localizar en el Museo Victoria y Alberto de Londres un medallón firmado por "Arze" y fechado en Madrid, "Matriti" en abreviatura, el año de 1767 [7]. Los personajes que representa, Carlos III en su anverso (Fig. 1) y los Príncipes de Asturias en su reverso, futuros Carlos IV y María Luisa de Parma (Fig. 2), se pudieron identificar en un grabado de Manuel Salvador Carmona (Fig. 3) que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid [8] y que el escultor ha copiado literalmente, omitiendo las columnas de Hércules y demás adornos del grabado de Manuel Salvador que representa a los mismos personajes.

El caso es inverso a los vistos pues la fecha del grabado, 1766, precede en un año a la del medallón lo que explica que el nombre de Arce no aparezca en aquél y plantea la duda de si los citados anteriormente de Juan Antonio Salvador Carmona y Gerónimo Antonio Gil fueron modelos o derivan de las obras de Arce.

Intentando encuadrar el medallón en la lista de obras documentadas de Arce creemos que debió formar parte del "Arbol Genealógico de los Reyes de España" que, según el Memorial de méritos que presentó a la Academia de San Fernando en 1782, había realizado en marfil con 18 retratos de la Familia Real; también el busto citado de Carlos IV pudo pertenecer a esta serie.

Sobre el arte que refleja el medallón debe recordarse que fue moda que consagran, en los años finales del siglo XVII y primeros del siguiente, los escultores franceses Cavalier y Le Marchand. Su estilo se internacionaliza y se extiende tanto la moda que hasta llegan a reproducirse medallones-retratos en marfil por procedimientos mecánicos, según explica Philippowich [9]. Celedonio del Arce siguió esta corriente artística favorecida quizás por la accesión al trono de los Borbones y aunque su estilo deja ver los años trancurridos, conserva el prototipo que aquellos definieron o mejor dicho, en este caso concreto, el que lo respeta es el grabador Manuel Salvador Carmona, que es en el que Arce se inspira.

La pieza en marfil que vamos a dar a conocer a Vds. a continuación es una bonita talla

cuya clasificación cronológica ha podido establecerse documentalmente en la segunda mitad del siglo XVII, si bien, hasta la fecha, no se ha podido determinar su autor.

En la casita del Príncipe de El Escorial (Madrid) se exhibe en una urna de cristal y en su Sala de marfiles, el relieve de este material formado por varias piezas sobre un piso taraceado de ébano y marfil. Representa el "Juicio de Salomón" (Fig. 4) con figuras exentas en primer plano, y en medio relieve y recortadas las del segundo plano sobre un fondo de arquitecturas en bajo relieve; se despieza en bloques con grupos de figurillas sobre peanas lisas de marfil, pegados unos a otros, de forma semejante a como aparece en otros relieves de marfil clasificados como obras de arte alemán, flamenco o francés del siglo XVII. Por detrás, una estructura de delgadas tablillas de madera sobre las que están pegadas las placas de marfil del fondo, constituye el armazón de la pieza, sujetándose las sueltas como por ejemplo las columnas, por pivotitos de marfil ? o por las bases pegadas o emplastecidas por debajo. No se ha podido ver ninguna marca por delante. Por detrás la estructura de madera no ha permitido comprobarlo pero no parece normal que las tenga e incluso una de las placas del fondo que pudo verse por estar despegada (22 cms. de alto, por 13 de ancho y 1/2 cm. de espesor) no presentaba señales de haber sido pulida por detrás.

El relieve mide 43 cms. de ancho por 45 cms. de alto, siendo su espesor en conjunto no superior a los 10 cms. La urna que lo contiene, de tres cristales y fondo de madera, mide, sin las molduras superior e inferior, 47 cms. de alto por 47 cms. de ancho. Su marfil es blanco ambarino, con brillo y de buena calidad. No hemos localizado ninguna referencia bibliográfica sobre esta pieza.

Su composición recordaba a Rubens y se ha podido comprobar que reproduce el cuadro del mismo tema del pintor flamenco que se conserva en el Museo de Copenhague y del que existen copias en España (Fig. 5)[10]. En el cuadro, Salomón aparece sentado a la izquierda sobre un trono con patas en forma de esfinge que en el marfil han sido sustituídas por un querube sobre guirnalda de frutos que hace de brazo de sillón. El trono difiere pues en lugar de las columnas corintias aparece en el relieve un respaldo rematado por molduras curvilíneas asimétricas que recuerdan las tarjas cartilaginosas holandesas. La postura e indumentaria del personaje principal son prácticamente iguales en las dos obras pero los amplios pliegues de Rubens se hacen secos en el marfil. La escena de la derecha, que representa al verdugo sujetando al niño vivo por un pie, ante el cual la madre, de espaldas, implora piedad, se reproduce de forma semejante en el cuadro y en el relieve aunque en éste los amplios gestos del pintor flamenco se frenan y la musculatura del verdugo se anquilosa. Son iguales en las dos piezas la figura de la segunda mujer de la historia, a la derecha, que con el pecho descubierto, muy rubeniana, sujeta su delantal; y la figura del personaje que bajo el trono, a la izquierda, con aire pensativo se acaricia la barba, y hasta el perrillo que asomándose entre las piernas del verdugo olisquea al niño muerto que aparece rígido en primer plano, aunque a veces se simplifican las posturas en el relieve, como la del personaje de la barba que cambia la disposición de tres cuartos en que aparece en el cuadro, por un perfil riguroso. El fondo abierto, con columnas salomónicas que representan desnudos en sus espirales, se convierten en la pieza de marfil en secas columnas casi en plano adornadas con racimos de uvas. A la composición de Rubens añade el escultor del relieve unos personajes al fondo dando como resultado una escena algo abarrotada de figuras en posturas estáticas

y en una doble fila sin relación mutua a pesar de que los plegados de las túnicas a indumentos militares quieren aparentar un movimiento que no existe.

La localización de la pieza de marfil en un edificio del Patrimonio Artístico Nacional nos animó a intentar su clasificación y estudio pues es obra muy bella.

Revisando los sucesivos Inventarios de los bienes de la Casa Real que se guardan en el Archivo de Palacio se comprobó que en varios de ellos aparece descrito un "Juicio de Salomón" "escultura" "en marfil" de "medio reliebe", incluído en una "urna de evano de Portugal con tres christales" de "dos terzias en cuadro". Aunque las medidas no coinciden exactamente creemos no es aventurado identificar nuestra pieza con la descrita en los Inventarios de las Testamentarías de Carlos II, en el Salón de los Espejos, redactado en 1700, con sellos de 1703; en el de Felipe V de 1747 y ya en el Nuevo Alcâzar, en el de Carlos III de 1789, redactados las partidas de marfil en 1794 [11].

En la lectura de estos Inventarios se encontraron noticias de interés para la historia del arte del marfil en España, como la que proporciona el nombre del tasador de los bienes de Felipe V, el citado Alfonso de Grana, escultor en marfil, o la que ya creo sabida sobre el artista estudiado, Celedonio de Arce, que firma con Pedro Michel entre otras, las partidas de marfil del Inventario de Carlos III [12] pero sobre todo nos interesó el nombramiento del escultor madrileño Pedro Alonso de los Ríos como Tasador de los bienes de Carlos II junto a otros artistas "Lucas Jordán, Isidro Arredondo etc.) a los que se les exigía ser personas peritas en el arte de cada género de cosa", apareciendo de nuevo el nombre de Pedro Alonso en la tasación concreta de la escultura del "Juicio de Salomón", algo esporádicamente pues no suelen citarse los que valoran el resto de las piezas de los Inventarios [13].

La noticia nos sorprendió pues no he visto ninguna nota en la bibliografía sobre este artista [14] que cite esta relación directa con la Corte por lo que se revisaron las que proporciona el Testamento de Pedro Alonso de 11 de septiembre de 1702 y su Partida de Defunción de 13 de septiembre de 1702, documentos de los que no había referencia escrita anterior y que añaden datos inéditos a su biografía. El Testamento justifica en efecto su relación con Palacio pues en él se consigna un encargo "dell Rey" para hacer un "Cristo a la Columna" en 3.000 reales que aún no había terminado; también da a conocer su relación con el Abaniquero Miguel de Texada, al que debe dinero y que es nombre de nuevo a añadir a los otros ocho abaniqueros de Madrid, peritos en la talla del marfil [15].

Estas noticias permiten pensar en la posibilidad de que Pedro Alonso de los Ríos fuera experto en el arte de la eboraria pues aunque su nombramiento como tasador se referiría a su Oficio de escultor, es raro, que como en el caso de Alfonso de Grana y Celedonio del Arce, de los que se conoce su actividad en dicho campo, aparezca para valorar un conjunto de objetos entre los cuales abundan los pertenecientes a la pequeña escultura en bronce, marfil etc. No hemos localizado ningún otro nuevo dato sobre el escultor ni sobre la pieza, aunque se revisó la bibliografía sobre el artista y otros Inventarios de Palacio, de fecha anterior a los citados. Sólo se conoce que en un estudio a aparecer sobre Francisco Alonso, padre de nuestro escultor según confirma el Testamento, se da a conocer la fecha del nacimiento de Pedro Alonso [16].

Localizada en el tiempo la pieza que nos ocupa y sin otros datos documentales sobre su autor o procedencia, se intentó su clasificación estilística. Este estudio nos hizo ver el parecido del relieve de El Escorial con una "Alegoría de Constantino" del Museo degli Argenti de Florencia, clasificado como obra flamenca de fines del siglo XVII; también las columnas que describimos en el "Juicio de Salomón" de la Casita del Príncipe son iguales a las que aparecen al fondo de una "Adoración de los Pastores" en marfil del Bargello de Florencia, obra del alemán Balthasar Stockamer que trabaja en Italia en el tercer tercio del siglo XVII [17]; asímismo y aunque parezca paradójico, encontré en la obra del tasador del "Juicio de Salomón", Pedro Alonso de los Ríos singularmente en sus relieves documentados en piedra de la Catedral de Burgos recuerdos de la obra de marfil, como son las fisonomías, las posturas de los personajes, la forma de plegar etc. Los datos documentales expuestos anteriormente, estas observaciones y la fecha tope que establece el modelo de Rubens justifican la cronología dada a la pieza que la sitúa en la segunda mitad del siglo XVII pero no son suficientes para determinar la escuela artística a la que pertenece. Todas estas obras citadas presentan el aire italianizante de raíz berninesca que como corriente estilística internacional, predominante por aquellas años, fue interpretada de forma más o menos diferente por los artistas de toda Europa. Creemos que el relieve del "Juicio de Salomón" apunta al Norte, a pesar de los recuerdos que de su factura hemos encontrado en la obra del escultor español Pedro Alonso artista que refleja aquella influencia italianizada junto a un cierto sabor centroeuropeo que no sabemos a qué es debido; esos pliegues afilados que se mueven en diagonal resultan algo insólitos para la escultura española de esos años, aunque unos pocos más tarde toman carta de naturaleza, por ejemplo, en la escuela levantina, en los Capuz.

Al terminar, y en relación con lo dicho, hay que destacar una vez más la importancia que para la pequeña escultura tienen los grabados. El "Juicio de Salomón" fue copiado, seguramente a través de un grabado, de un cuadro de Rubens cuyas obras fueron reproducidas, por este medio con especial predilección, a través del cual se realizaban en marfil, como puede verse en otros casos [18]. Celedonio de Arce escogió una fuente española pero también grabada. En realidad es lógico pensar que para el tamaño de estas pequeñas composiciones los artistas seleccionaran modelos de dimensiones aproximadas que presentaban resueltos los problemas técnicos de perspectiva, composición etc.. díficiles de resolver a talla directa en un pequeño espacio. El artículo de Tietze-Conrat [19], ya clásico en la literatura artística, debe consultarse a este respecto por todos los que se dediquen a este delicado y sutil campo de la pequeña escultura.

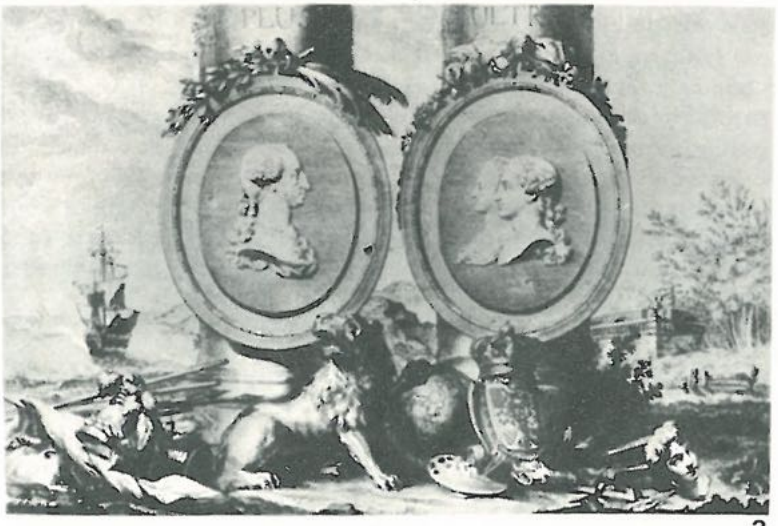
DOCUMENTOS

Sobre Celedonio del Arce y Cacho, los que incluyeron en sus estudios los autores que se citan en las notas bibliográficas sobre este artista.

Sobre Pedro Alonso de los Ríos los que incluyeron en sus estudios los autores que se citan en las notas bibliográficas y los que se relacionan a continuación que creemos inéditos hasta la fecha. Se transcriben únicamente los párrafos más interesantes para el estudio del escultor o en relación con el relieve en marfil del "Juicio de Salomón".

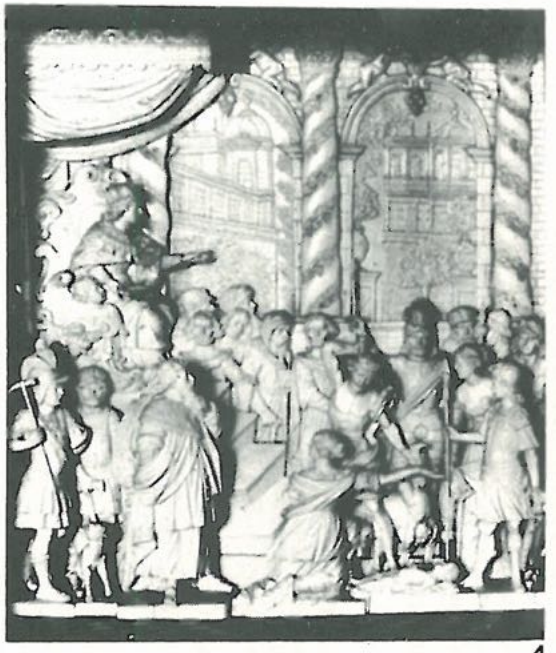
1

2



3

Fig.1. Arce. Carlos III. Medallón de marfil. Museo Victoria y Alberto. Londres.- Fig.2. Fernando del Arce. Principes de Asturias (Carlos IV y María Luisa de Parma). Medallón de marfil. Museo Victoria y Alberto. Londres.- Fig.3. Manuel Salvador Carmona. Carlos III y Principes de Asturias (Carlos IV y María Luisa de Parma). Biblioteca Nacional. Madrid.



4

5

Fig.4. Juicio de Salomón. Marfil. Casita del Príncipe. Escorial.- Fig.5. P.P. Rubens. Juicio de Salomón. Copenhaguen Museum.

ARCHIVO DE PROTOCOLOS DE MADRID

Testamento de Pedro Alonso de los Ríos. Protocolo nº 14.203. Escribano Manuel Fernández. vol. 1701-1703 (sin foliar) 11 de septiembre de 1702.

"Sepan por esta escriptura de testamento y ultima postrimera voluntad que yo Pedro Alonso de los Rios hixo legitimo y le Lexmo. matrimonio de Francisco Alonso de los Rios y Magdalena de Haro su muger, naturales que fueron de la ciudad de Balladolid".

A continuación siguen las fórmulas de confesión de católico etc. y su deseo de ser "enterrado en la Iglesia Parroquial de San Millán (?) ayuda de Parroquia de San Justo debajo de la pila del agua bendita". Ruega se digan misas por su alma, lega bienes a su criada y a continuación se describen una serie de obras pendientes de liquidar: "Declaro me tiene entregado el P. Sacristan maior del Colexio de Atocha quin^{s} R^{s} de/dos Sanctos que stoy haziendo sobre (9) Domingo y S. Francisco de lo que tengo hecho papel los quales tengo empezados y es mi voluntad que se tase su valor" "Mas tengo rezivido un doblon de... (?) de un San buena ventura que stoy haziendo para las Monjas de Santa Isabel desta Corte. Esta ajustado en seitezientos R^{s} de vellon. Es mi voluntad se acabe de cobrar lo demas. Declaro tengo rezivido de Don Pº Bilvado (?) de una hechura de la Mag^{na} ciento y o/chenta R^{s} de vel^{n} es mi voluntad se acabe y que pague lo demas que valiexe. Asimismo tengo rezivido de Raphael Melaza (?) dozientos R^{s} deve^{l} por qt^{a} de un Niño S^{n} Juan que esta comenzado y esta ajustado en seiz R^{s}. Es mi voluntad se acabe y que pague la demas cantt. Mas tengo rezivido en mano del...(?) del Rey mll R^{s} para hazer una hechura del Xrto a la coluna del qual esta en tresmil R^{s} dev^{on} y le tengo preparado p^{a} hazerle es mi voluntad se aga y se cobre lo demas. Declaro tengo hecho una hechura de un S^{to} Xs^{to} de media bara de largo para un P^{e} de la Compañia el cual esta en buen stado. Tengo ajustado en Quatroz^{tos} R^{s} de v^{on} y vengo rezivido asta ciento y cinquenta R^{s}. Declaro tengo un niño de mig^{l} de Texada el abaniquero el qual estava ajustado en duzientos R^{s} y me le tiene pagado y simismo le soy deudor de trecientos ¿? R^{s} de v^{on}. Declaro tento rez^{do} de D. Jacinto Bonete nueve R^{s} de... (?) de una Fg^{ta} de un aderezo de S^{n} Miguel es mi voluntad se ajuste y pague quien deviere. Declaro me debe Joseph de la Torre la hechura de seis serafines que le hize y no e/cobrado es mi voluntad se cobre y asimismo declarome debe tres pesos que le preste. Declaro stoy haziendo un S. Fran^{co} Pº Doming$_{do}$ (?) y mas una Concepción que le tengo hecha y entregad pintada y es mi voluntad se tasen y tengo rezib^{do} diferentes cantt^{de} que constaran de su libro y es mi voluntad se cobre lo que me debiere y le paguen si yo le deviere. Declaro tengo ag^{tdo} con (9) que se le pague lo que constare en mi libro".

Luego sigue relación de objetos personales que lega a otras personas; explica las circunstancias de su matrimonio "Declaro estoy casado al presente con Dª Maria Zayas la qual no haze vida conmigo..." y la razón por la que "no devo nada dela dotte" y "Dejo albazeas y Testamentarios a D. Joseph de Churriguera y a D. Antonio Alonso de los Rios mi hermano... para que luego que yo fallezca ... vendan en publica almoneda..." sus bienes para liquidar sus deudas y una vez todo pagado "dejo y nombro e instituyo por mi único y universal heredero en todos ellos a D. Antonio Alonso de los Rios mi hermano"... Revoca anteriores testamentos y firma "en la Villa de Madrid a onze dias del mes de septiembre de mill settezientos y dos años". Su firma y la de Manuel Fernandez.

ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SAN JUSTO Y PASTOR

Libro Folio 146 v.

Se anota que Pedro Alonso de los Rios, marido de Dª Mª de Zaias murió en 13 de septiembre de 1702 en la C/ Embajadores que administraba D. Andrés Lorente; testó en 11 de este presente mes y año ante Manuel Fernández. Deja 50 misas. Nombra Testamentarios a José Churriguera... y D. Antonio Alonso de los Rios... Se enterró en San Miguel (?)

ARCHIVO DE PALACIO. Inventarios de las Testamentarías de:

Carlos II. Sellos de 1703, pero redactados sus distintos volúmenes en distintas fechas.

-Tomo I: Redactado en Noviembre de 1700: En los primeros folios se transcriben las diferentes órdenes "para efecto de executar el Inbentario de los bienes que dejo su Magestad"... las personas a quienes se encarga...los lugares de los que debe hacerse... y se da la fecha "en Madrid a Veinte y siete de noviembre de mill y settecientos años. Se explica en el Folio 4 "En la villa de Madrid a diez dias del mes de Henero año de mill setteciento dos, Yo Francisco Mayoral escribano del Real Bureo del Rey Nuestro

Señor y del número desta villa hize sacar... traslado de la Zedula Crixinal questava en mi poder con el Inbentario de los Bienes que dejo el Rey nuestro señor Don Carlos Segundo... me la pidio el conde de Lastrella y le entregue a su Señoria y firmo aqui" "Rezivi la Zedula original"... Hace la Transcripción de la "Zedula" en la que se especifica: Folio 5 verso "haziendo la dicha tasación por personas peritas en el arte de cada genero de cosas" y ya en el Folio 8: el diez y siete del mes de noviembre de mill y setecientos "D. Thomas Jimenes Pantoja Canciller de la Orden de Santiago Conde de la Strella del Consejo de Castilla...en virtud de la Real Orden y Zedula antezedente para...executar el inbentario...

Folio 8 v.:"y para la tasación nombraba y nombro por tasadores a Alberto de Aranda contraste tasador de joyas a Mahias Vallejo platero de plata a Bernardo Vazquez platero de Oro a Manuel Fernandez Carrillo Ebanista", a cofreros, vidrieros, relojeros etc.

Folio 9: "a Don Lucas Jordan Pintor de Camara Don Francisco Ignazio Rizi y Don Isidro Arredondo Pintores de su Magestad... "a otros retupidores, casulleros, bordadores, cordonesros, lenzeros, y al final del folio "a Pedro Alonso de los Rios escultor"...

Folio 9 v.: Aparece el nombramiento y aceptación de los tasadores citados, especificándose en el Folio 11 "y juraron"..."y lo firmaron los que supieron" incluído Pedro Alonso... En el folio 12 v. se ordena "Dese principio al Inbentario y en el Folio 13 que comienza, la fecha de 17 de "noviembre año de mill y settecientos"..."En el Real Palacio y Alcazar" Se explica en el folio 14 que se aprovecha un Inventario de 1686 (el cual, si se refiere al Legajo 7 Sección Administrativa, 1665-1686, no incluye estos datos) que al describir las piezas del Salón de los Espejos (folio 8) no menciona el relieve del Juicio de Salomón, y ya depués.

Folio 199. "En el Real Palacio y Alcazar de su Magestad desta villa de Madrid a diez y siete dias del mes de noviembre de mill y siete cientos... el Conde de la Estrella... en presencia del Duque de Medina Sidonia...continua el Inbentario y Tasación de los bienes...Salón de los Espejos

Folio 280 v.: 4 Ittem una urna de Ebano de Portugal con tres cristales y dentro de ella el Juicio de Salomón de escultura de dos tercios de alto y lo mismo de ancho tassada la escultura por Pedro Alonso de los Rios escultor en zien doblones y la madera de la urna con los vidrios por el dicho Manvel Fernandez ebanista en quinientos Reales de vellon que ambas partidas hacen seis mill y quinientos Reales de Vellon" (Aquí no se dice que es de marfil, pero como veremos lo hace el Inventario de Felipe V. realizado a la vista de este)

Inventarios de las Testamentarías de

Carlos II. Tomo IV. Folio 121: Repite la partida de la "urna de ebano...
Carlos II. Tomo VI. Folio 218 Salón de los Espejos. Folio 220 vuelve a repetirla

Felipe V. Inventario 1747. Dice en su primera página. Año 1747. 1ª copia yen el Folio 413 v.: que a la muerte de Felipe V y a la vista del Testamento de Carlos II, "haviendo coincidido D. Alphonso de Grana, scultor de marfil, madera, piedra bronze, varro y otro de los tres tasadores nombrados para dcho Invº a fin de executarle con claridad" explicando que se dará doble numeración a las piezas que se describan, correspondiente una al "antiguo" inventario y la otra "al presente". Folio 415 v. "Una urna con tres christales de evano de Portugal y dentro de ella el Juizio de Salomon de scultura de marfil de dos terzias en quadro". Al margen a la izquierda explica "Con el Invº de el Sr. Carlos 2º se taso en 6.500 r^{s} v^{on} que se sacan, y en nota abajo a la derecha repite la cifra 6.500.

Carlos III. Inventario y tasación "por fallecimiento... Carlos III... diez de Enero de 1789"... En el Nuevo Alcázar...

Folio 116 v.: Piezas de Marfil. "Una urna con tres vidrios de evano de Portugal y dentro de ella el Juicio de Salomon de medio reliebe de dos tercias en quadro en 6.500" En el Folio 119 firman, después de la partida de marfil: Pedro Michel y Celedonio del Arce con fecha de cinco de febrero de 1794.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Dr. Becwith, del Departamento de Escultura del Museo Victoria y Alberto de Londres, a la Srta. María Teresa Ruíz Alcón, del Tesoro Artístico del Palacio Real de Madrid, a Dª Virginia Tovar, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Madrid y a D. Jesús Urrea, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, los informes que me facilitaron sin los cuales no habría podido redactar estas notas.

NOTAS

1. Francisco Pacheco. "Arte de la Pintura". Edición del ms... de 1638. Preliminar, notas e índices de F.J. Sánchez Cantón. Madrid, 1956. Libro I, cap. III, 3.

2. "Inventario de la Testamentaría de Felipe V". Archivo del Palacio. Folio 413 v.

3. Hans Pose. "Alessandro Algardi". Jahrbuch des kön. preuss. Kunstsammlungen, 1905, vol. 26, págs. 169-201, il; Karl Arndt. "Studien zu Georg Petel", 'Jahrbuch der Berliner Museen' (Jahrb. der preuss. Kunstsamml. Neue Folge), IX, 1967, págs. 164-231, il; Ernst Michalski. "Unbekannte Werke von Balthasar Permoser".'Belvedere', II 1932 (1-6), págs. 123-127, il.

4. Diego Angulo. "Dos Menas en Méjico. Escultura sevillana en América". 'Archivo Español de Arte', 1935. lám. IV. Enrique Lafuente Ferrari. "Esculturas en marfil de Gaspar Núñez Delgado",'Arte Español', 1950, pág. 97. y "Un nuevo Crucifijo de marfil de Gaspar Núñez Delgado" en 'Academia', 1953, pág. 17

5. Juan Agustín Ceán Bermúdez. "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas artes". 1800, 6 vols. Enrique Serrano Fatigati. "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros dias". 'Boletin Sociedad Española de Excursiones', años 1907, 1908, 1909 y 1910. Manuel Martínez Añibarro. "Intento de un Diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos". Madrid 1889 (no lo he localizado). Francisco Javier Sánchez Cantón. "Escultura y pintura del siglo XVIII". 'Ars Hispaniae', vol. XVII, 1ª parte. Madrid. 1958. Enrique Pardo Canalis. "Don Celedonio Nicolás de Arce y Cacho".'Goya',1965-1966, págs. 224-227 con il. y "Las Conversaciones sobre la Escultura" de D. Celedonio Nicolás de Arce y Cacho". 'Revista de Ideas Estéticas', nº 19, 1947.

6. Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, sign. 1712(9), 1712(14), 6861(12), 1711(65) y 1711(32). El grabado 1711(65) no lleva la firma de Arce aunque suelen incluirlo en las obras que éste inspiró. Para la consulta de esta sección y estos temas, Elena Paéz. "Iconografía Hispánica". Madrid, 1966, 5, vols y 1 lám.

7. Informe del Dr. Beckwith sobre la existencia del medallón firmado y fechado en el Museo Victoria y Alberto. No he encontrado referencias bibliográficas sobre la pieza.

8. Sección de Estampas. Biblioteca Nacional. 1711(32). Lo consulté por el tema y felizmente era el que buscaba. Lógicamente, no lleva la firma de Arce.

9. Eugen V. Philippowich. "Elfenbein". Braunschweig, 1961.

10. Rooses, 122, Catálogo Museo de Copenhaue, 1922, nº 138. Phot.Netherl.Art Inst.L.nº 174.

11. Archivo de Palacio. Inventarios de las testamentarías de Carlos II, Tomo I, fol. 200v; Tomo, IV, fol. 121, Tomo VI, fol.220; de Felipe V, folio 415 v. y de Carlos III, fol. 116 v. (Véase Apéndice documental). Mª Teresa Ruiza Alcón me avisó de la existencia de estas partidas.

12. Archivo de Palacio. "Inventario de Carlos III", fol. 119 (véase apéndice documental).

13. Archivo de Palacio. "Inventario" de la Testamentaría de Carlos II. Tomo I, folios 8 v., 9, 9v. 11, 199 y 200 v. (Véase apéndice documental).

14. Archivo Histórico de Protocolos. Madrid. Escritura de 13 de mayo 1677 y contrato de 20 de marzo 1679, Protocolo 9.552. Documentos localizados por el Marqués de Saltillo. Antonio A. Palomino. "El Museo Pictórico y Escala Optica". Madrid, 1715-1724, 3 vols., T. III. El Parnaso Español Pintoresco Laureado; Antonio Ponz. "Viaje de España" 18 vols. seguido de los 2 vols. del "Viaje fuera de España". 1772-1794, Tomo V, 5ª división y Tomo X, carta IV; J.A. Ceán Bermúdez, op. cit. nota 5; Manuel Martinez Sanz. "Historia del templo Catedral de Burgos" (con datos de su archivo) Burgos, 1866. pág. 207; Museo de Bellas Artes de Valladolid. Catálogo de Escultura. 1916. Prólogo por Juan Agapito Revilla; Elías Tormo. "Bustos retratos en mármol bajo Carlos II el Hechizado", 'Boletin Sociedad Española Excursiones', 1923, págs. 49-50; Antonio Garcia Bellido" , "Estudios del barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera" 'Archivo Español de Arte y Arqueología', V, 1929, pág. 51; Lasso de la Vega, Marqués de Saltillo, "Los Churriguera Datos y noticias inéditas (1679-1727)", 'Arte Español', 1945, pág. 89 y "Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII", 'Boletín de la Real Academia de la Historia', CXX, cuad. II, 1947, pág. 663-664; Esteban García Chico. "Documentos para el estudio del arte en Castilla". T. II. Escultores. Valladolid, s.a.pag. 287; Juan José Martín González. "Escultura barroca castellana", vols. I y II, 1959, 1971. Mª Elena Gómez Moreno. "Escultura del siglo XVII", 'Ars Hispaniae', vol. XVI, Madrid. 1963.

15. Archivo de Protocolos de Madrid. Testamento de Pedro Alonso de los Ríos. Protocolo nº 14.203, Escribano Manuel Fernández. vol. 1701-1703 (sin foliar) 11 de septiembre de 1702. Véase Apéndice Documental. Me comunicó su existencia Dª Virginia Tovar, así como de la Partida de Defunción del escultor en la Iglesia de S. Justo. (Vease apéndice documental) La relación de los Abaniqueros en el 'Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid'. 1925.

16. Próximo a publicar por Jesús Urrea.

17. Kirsten Aschengreen Piacenti. "Le opere di Balthasar Stockamer durante i suoi anni romani", Estratto dal 'Bolletino d'Arte', 1963, 99, 110,: pág. 106 nota 22 y 107 lam.b.

18. Gustav Glück. "Rubens, Van Dyck un ihre Kreis". Viena, 1933. Uber Entwurfe von Rubens zu Elfenbeinarbeiten Lucas Faidherbes; Ernst Eich. "Un avorio di alto interesse storico" 'Arte Figurativa', 1953, nº 6 pág. 24.

19. E. Tietze-Conrat. "Die Erfindung im Relief, ein Beitrag zur Geschichte der Kleinkunst". 'Jahrbuch Kunsth'. Sammlungen in Wien. vol. 35, 1920, pág. 99-164.

JAIME BORT Y LA FACHADA OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE MURCIA: ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA INDOLE ESTILISTICA DE SU DISEÑO

EMILIO GOMEZ PIÑOL. UNIVERSIDAD DE SEVILLA. ESPAÑA.

Carecemos hasta la fecha de una monografía sobre la importante obra de Jaime Bort, e incluso, bajo una consideración más limitada, se echa en falta la recopilación descriptiva y valoración crítica de las noticias que sobre su producción han figurado en forma dispersa en diversas aportaciones bibliográficas antiguas y recientes [1]. Cabe afirmar asimismo que la obra culminante del artista, la gran fachada occidental de la Catedral de Murcia, no ha sido analizada sistemáticamente con arreglo a la prodigiosa riqueza expresiva que se desprende de su planteamiento compositivo, de la grandiosa sugestión espacial y urbanística derivada de la escala y diseño de sus elementos primordiales, sin que tampoco haya sido prestada atención explícita a la hermosa variedad y profusión del programa ornamental.

El conjunto pregona con énfasis persuasivo de neta estirpe barroca una visión exaltadora de las glorias de la Iglesia de Cartagena, admirablemente plasmada en este verdadero "retablo de Santos en la calle", para utilizar la gráfica y sintética expresión de un conocido erudito murciano del siglo pasado [2] (Fig. 1). Al propio tiempo, la fachada constituye una de las obras más significativas del gran momento de la arquitectura española que se desarrolla en la etapa floreciente y crítica que culmina aproximadamente a fines del primer tercio del siglo XVIII, cuando se producen los ejemplos más sobresalientes de un barroco original y castizo en trance de creciente contacto y confrontación con las modalidades italo-francesas de dicho estilo, hasta la final desembocadura y disolución de todo el proceso en el rigorismo formal y académico del neoclasicismo.

Por otra parte, es muy abundante la documentación conservada en el Archivo de la Catedral de Murcia sobre las obras de la fachada, recogida en dos legajos principales de "Cuentas" en las que consta con gran detalle la actividad económica referida a la adquisición y transporte de materiales, salarios y gastos de todo tipo, ocasionados primeramente por las obras de derribo de la anterior fachada del siglo XVI, los trabajos de cimentación de la nueva, y, por último, a lo largo del proceso de obras llevadas a cabo por J. Bort y sus discípulos entre 1736 y 1754 [3]. Tales documentos fueron someramente aprovechados en un breve trabajo por el ilustre investigador murciano A. Baquero Almansa, sin que

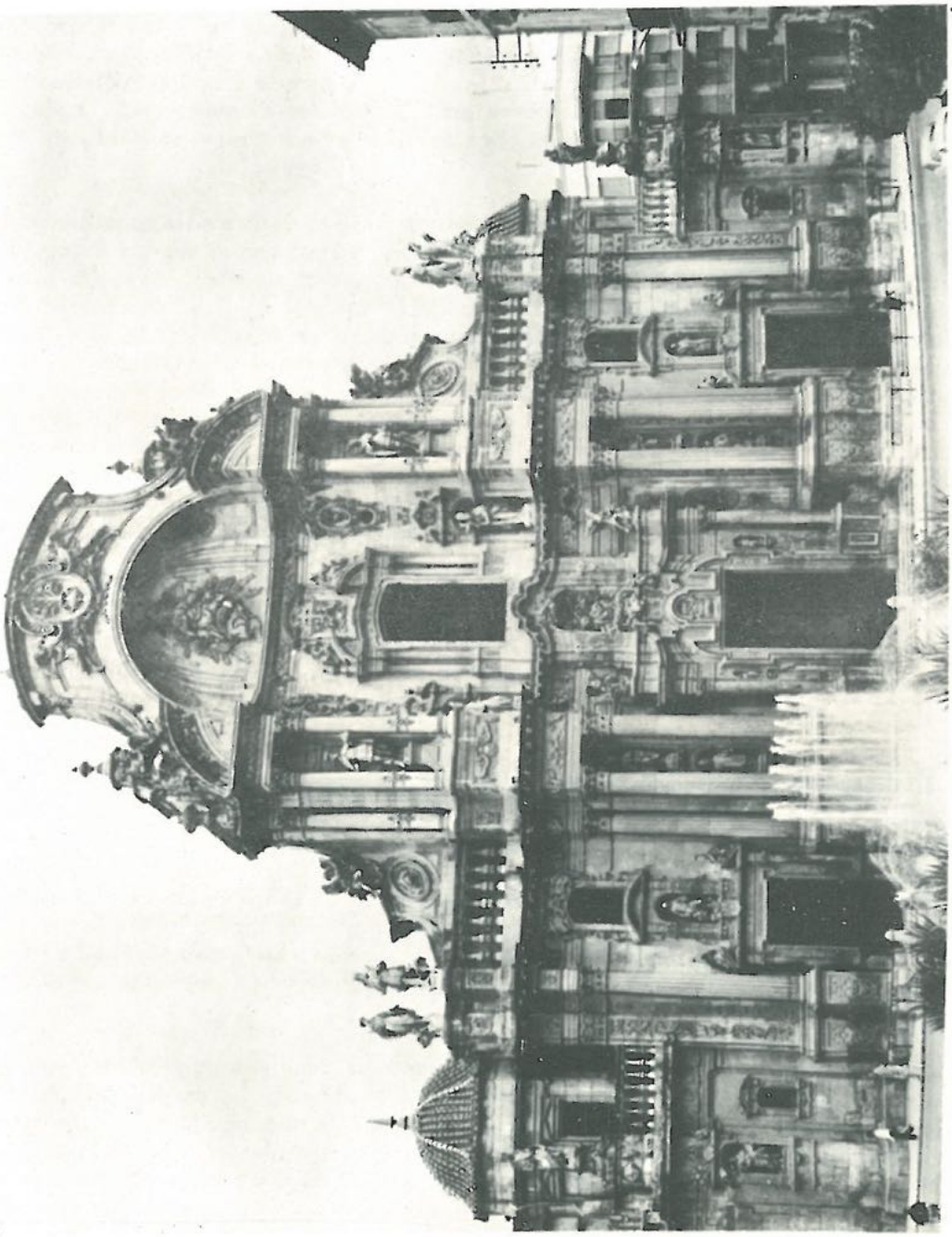


Fig. 1. J. Bort y su escuela: Fachada occidental de la Catedral de Murcia (1736-1754).

del resumen de sus anotaciones publicadas se hubiese desprendido, en el propio contexto de la erudición local murciana, la seguridad incuestionable de la atribución a Bort de la portada, y mucho menos se hubiese señalado el comienzo de un estudio profundo, entre otros aspectos, de los variados trabajos de ornamentación plástica y escultórica contenidos en el imafronte [4].

Así pues, supuesta la escueta y fragmentaria base documental de los datos aportados por Baquero, y habiendo sido atribuída a esta obra una genérica adcripción barroca, no existe una toma de posición importante y diferenciada sobre la índole estilística del imafronte murciano sino hasta el penetrante análisis llevado a cabo por G. Kubler, en los límites obligadamente concisos de su obra sobre la arquitectura española de los siglos XVII y XVIII [5].

La clave interpretativa adoptada por el autor norteamericano se centra en la consideración de la obra de Bort como derivada del rococó francés, e incluso señala las estrechas semejanzas que a su juicio existen entre la fachada murciana y el proyecto de J. A. Meissonnier, de 1726, para el frontispicio de la iglesia de S. Sulpicio, en París [6]. Señala Kubler en todo momento el profundo carácter hispánico del diseño de Bort, especialmente en su planteamiento estructural de planos en retroceso y en la gran exedra que constituye el cuerpo central, con claros antecedentes en el Renacimiento peninsular. Por otra parte -siempre según el citado autor- la obra murciana habría de considerarse inserta en un panorama de desarrollo arquitectónico levantino sometido primordialmente a influjos franceses de tipo rococó, que debieron sus primeros impulsos en esta región a la obra valenciana de Conrado Rudolf [7]. El signo de esta influencia estaría favorecido y justificado igualmente, tanto por razones de contactos tradicionales de esta zona geográfica de la península con el país vecino, como por las circunstancias de orden general bien conocidas de la vinculación dinástica española a la Casa de Borbón desde comienzos del siglo XVIII, sin olvidar por supuesto la peculiar fuerza expansiva de las fórmulas artísticas francesas, ornamentales sobre todo, en esta centuria, las cuales como es sabido en torno a los años 1730 a 1750 adquieren un peculiar florecimiento conocido bajo la denominación de estilo Rococó [8].

Sobrepasa los reducidos límites por los que necesariamente ha de discurrir el desarrollo de esta ponencia, entrar en una discusión amplia de la problemática del Rococó en España con referencia a los aspectos precisos de la realidad de su existencia y las modalidades de su aparición y ejemplos principales. Centrándonos exclusivamente en la obra que nos ocupa de J. Bort -cuya cronología, según puede advertirse, coincide prácticamente con el desarrollo del "rocaille" en Francia [9]-, y al hilo de la información documental anteriormente citada, resumiremos una serie de observaciones sobre la índole estilística del gran frontispicio occidental de la Catedral de Murcia, cuya complejidad en este aspecto puede resultar sintomática de la riqueza de sugestiones presente en el arte español del siglo XVIII.

En primer lugar, y a propósito de la significativa analogía señalada por Kubler, encontramos que el paralelo propuesto entre el proyecto de Meissonnier para la iglesia parisiense de S. Sulpicio y el imafronte murciano no pasa a nuestro juicio de tener un carácter muy general y referible a la apariencia del perfil envolvente de ambos edificios y a la distribución y relación entre sus partes principales, más que a una analogía precisa de espíritu compositivo o de soluciones concretas en el desarrollo de ambos proyectos.

El diseño francés muestra una articulación mucho más compleja en los soportes y los móviles perfiles verticales de su elegante alzado, e incluso en el planteamiento de su cuerpo central revela procedimientos compositivos y espaciales de signo cóncavo-convexo que en el proyecto murciano están resueltos definida y vigorosamente en la amplia y rotunda caracterización receptiva, de eminente valor monumental y simbólico, que constituye la gran exedra del tramo central de la fachada. Cabe señalar incluso, según apunta Hautecoeur, que la refinada sugestión de claroscuro y movilidad que produce la múltiple conexión de planos y perfiles de la fachada parisiense, parece traslucir un tipo de arquitectura menos reveladora de sentido constructor y tectónico, que apropiada para el despliegue de una rica sensibilidad gustosa del modelado de formas con impronta esencialmente gráfica, aspecto este último, por otra parte, tradicionalmente referido a Meissonnier y a la índole de su prodigiosa inventiva para la figuración de formas ondulantes, idealmente aptas para su transcripción en la materia dúctil y reluciente de la orfebrería [10].

Puede afirmarse desde luego que no faltan afinidades entre las labores en pequeña escala del imafronte murciano y el preciosismo formal del trabajo de platería, carácter éste, como es sobradamente sabido, que se halla recogido en la nomenclatura, y, más aún, que se atribuye al espíritu y apariencia de la decoración española, tal como puede ejemplificarse arquetípicamente en la llamada plateresca del siglo XVI. Por otro lado resulta claro que en la arquitectura hispana del primer tercio del siglo XVIII e igualmente en la ornamentación de retablos, reaparece una sensibilidad decorativa que presenta notorias semejanzas con la profusa fisonomía del plateresco. Así pues, el ejemplar murciano exhibe en este sentido un pronunciado hispanismo, ya señalado por el propio Kubler, en el que resulta en verdad problemático, a nuestro modo de ver, y pese a la aparición de algunos motivos de filiación francesa, hallar analogías convincentes con la particular sensibilidad que expresa la decoración rocalla. A diferencia de ésta, y con independencia del hecho fundamental de la casi inexistencia en el imafronte de esquemas decorativos de morfología asimétrica y ligera consistencia plástica, con típica configuración rocalla de formas y texturas de apariencia orgánica, el proyecto plasmado por Bort ostenta en su conjunto un claro carácter compacto y tectónico que se deriva primariamente del vigoroso sentido ordenador conferido a las columnas de los diferentes cuerpos. En idénticos términos de solidez y consistencia formal está concebida la función y ejecución de esculturas y relieves, si bien es preciso señalar que pese a la abundancia ornamental, no se oculta en modo alguno la cuidadosa relación establecida en el diseño entre las superficies murarias desnudas y las ornamentadas. Por lo demás, la pared del imafronte aparece articulada por molduras, pilastras y patrones lineales de encuadramiento, respondiendo a una trayectoria muy definida del diseño arquitectónico español de la época en favor de la repartición de los muros en zonas y planos de diverso relieve, netamente delimitados por tramas de preferente configuración lineal. Por último, conviene añadir al somero recuento de vinculaciones específicas de esta obra con las coetáneas españolas, la presencia en la portada central de ingreso al recinto catedralicio de columnas sesgadas y un precioso diseño de moldura de enmarcamiento del vano -el característico bocelón dieciochesco- que recuerda puntualmente al que existió en la puerta central de la desaparecida iglesia de Sto. Tomás en Madrid, debida al parecer a los hijos de José Benito Churriguera [11].

Al margen de estos aspectos más inmediatamente observables en la composición y apariencia de la obra que analizamos, ya señalábamos la evidente trascendencia

3

2

Fig.2. Sta. Florentina (de la fachada occidental de la Catedral de Murcia).- Fig.3. S.Leandro (de la fachada occidental de la Catedral de Murcia.

4

5

Fig.4. Vista desde el interior del templo, del imafronte occidental de la Catedral de Murcia.- Fig.5. Presentación de Jesús al Templo (relieve situado en la pared interior del imafronte occidental de la Catedral de Murcia. Cfr. fig.4).

que reviste el examen detallado de la abundante documentación relativa a la fachada, tanto más cuanto que, según veremos, la índole y amplitud de la intervención de J. Bort en ella cobra su auténtica dimensión al proceder al análisis de los inagotables pormenores de todo género contenidos en los legajos ya mencionados, y que en el futuro han de exigir un amplio aprovechamiento en relación con la información que suministran sobre peculiaridades del diseño arquitectónico, organización de obras, estatuto social de los artistas y en general de personas afectas a la construcción, precios, calidades y procedencia de los materiales, herramientas y tecnología de su trabajo, modalidades de su transporte, etc. Las cuentas evidentemente también registran con puntualidad una amplia nómina de artistas de diverso rango -desde el propio Bort hasta los más humildes canteros- que aparecen consignados en listas minuciosas en las cuales la fría regularidad del apunte con efectos prácticos contables, da paso en ocasiones a datos significativos sobre la condición profesional de los artistas más relevantes, confirma la presencia sostenida en la obra de verdaderos linajes familiares, y, ante todo, permite rastrear la índole precisa y ritmo del trabajo que se llevaba a efecto en las canteras y en el taller establecido a pie de obra.

La documentación examinada despeja definitivamente cualquier duda que pudiese quedar sobre la paternidad bortiana del imafronte, tanto por lo que se refiere a la elaboración de su proyecto, como en lo tocante a la efectiva e inmediata presencia creadora y coordinadora del maestro valenciano durante la docena de años que permaneció en Murcia -de 1737 a 1748- al frente de las obras [12]. Esta evidencia cobra además singular importancia al confirmarse plenamente en las fuentes que la presunta actividad escultórica de Bort se extendía con absoluta responsabilidad a la preparación de diseños y modelos de los diversos géneros de ornamento que integraban el programa decorativo, así como a la realización por sí mismo de algunas estatuas. Se abre, pues, una perspectiva de gran alcance en orden a la matización de la compleja índole estilística de la fachada, que habrá de explorarse sistemáticamente a partir de la información conservada en los archivos murcianos, con la posibilidad que se ofrece de establecer una segura cronología de las obras y la identificación consistente de las manos ejecutoras del proyecto.

Limitado el alcance del presente trabajo a un esbozo general de los términos del problema, cabe, no obstante resumir algunos aspectos de los datos documentales obtenidos, en el convencimiento de que su mero planteamiento puede aportar una más amplia base de análisis de la obra de J. Bort, y, consiguientemente, del período estilístico implicado en esta fase del desarrollo del arte español.

Pleno de sugerencias a este respecto de la matización del pensamiento y la estética de J. Bort, resulta un escrito inédito del maestro, que a manera de Memoria descriptiva del proyecto de fachada adoptado, acompañaba al material gráfico que se sometía a la consideración del Cabildo y que hasta el momento desgraciadamente no ha aparecido en el archivo catedralicio murciano [13]. Venía a ser tal exposición una especie de sucinto resumen de las razones de índole teórica que justificaban la génesis del proyecto trazado, y, al propio tiempo, la declaración de algunos particulares principios sobre arquitectura y escultura que inevitablemente vinieron a la pluma de Bort en el momento de ofrecer cuidadosamente sus planos a la autoridades eclesiásticas que solicitaban amplia información [14].

Sabemos por esta Memoria que el maestro había presentado cinco proyectos para la

realización de la obra, de los cuales y tras consulta y dictamen del ingeniero Sebastián Feringan -circunstancia ésta a la que se debió sin duda la errónea atribución a dicho Feringan de la portada catedralicia-, fue elegido el descrito por Bort y correspondiente en lo sustancial con la obra ejecutada [15]. Al presentar varias perspectivas de su diseño, el maestro inició significativamente su comentario aludiendo al carácter fundamental que en la arquitectura es peculiar de los órdenes clásicos, "por cuias reglas se dirigen los artífices, observando una o más de ellas en las fábricas conforme las circunstancias de la obra..." [16]. En la decisión concreta que concernía a su proyecto, Bort explica la división de la fachada planteada en tres cuerpos, para el primero de los cuales había elegido el orden corintio; "de la compuesta para el segundo y de un misto de ambas para el tercero (no faltando por esto a los supuestos preceptos) porque aunque pudiera haber dispuesto de jónica el primero, lo he omitido por ser las dos las más gallardas del arte y más proporcionadas al intento..." [17].

Se observa, pues, que el proyecto originario del nuevo frontispicio contaba con un tercer orden de columnas en el alzado del cuerpo central, lo cual supondría en el diseño una todavía más acusada impresión de axialidad en torno a la pronunciada vertical de dicha porción del edificio (Fig. 1). Al mismo tiempo cabe suponer que la monumentalidad de la composición y su aspecto general cobrarían una mayor consistencia y masa visible, con implicaciones espaciales y urbanísticas no del todo fáciles de imaginar pero que, en cualquier caso, no harían sino insistir con incomparable énfasis visual en el concepto tradicionalmente hispánico de la fachada-retablo vigorosamente organizada en función de una acusada axialidad central, reflejada en ocasiones en la preeminencia de una gran pared vertical con apariencia de gran telón ofrecido a la proliferación ornamental.

Dificultades crecientes surgidas entre el Cabildo y el arquitecto a causa de la supuesta lentitud de las obras, determinaron finalmente la decisión de reducir la envergadura de aquéllas y condujeron a la reconsideración de los términos del diseño originario, llevándose a cabo la supresión del tercer cuerpo previsto, así como una reducción considerable del programa ornamental correspondiente a la segunda planta [18].

Ya hemos visto cómo J. Bort fundamentaba la delicada elección de la morfología de los órdenes a aplicar en el proyecto, tomando en consideración un cuidadoso cálculo del valor conjunto de los preceptos arquitectónicos vigentes, las inclinaciones de su gusto particular y la adecuación al programa de necesidades y requerimientos que exigía el proyecto. Así, en efecto, la extraordinaria Memoria redactada por el arquitecto muestra en forma insistente y viva la peculiar condición creadora de un gran artista del siglo XVIII en el cual permanece sumamente vivo y conflictivo el sentimiento de noble herencia y modelo magistral vinculado desde el Renacimiento al arte de los antiguos, autorizadamente interpretado según las reglas y normas acuñadas en el pleno Renacimiento y el Manierismo. La vigencia de este legado ejemplar constituye la opción "clásica" constante y decisiva, a fuer de antítesis, a lo largo de todo el arte barroco. Sin embargo, paralelamente a este apego a la disciplina formal creció incontenible el deseo de proceder a variaciones de la norma y se formuló una opción también barroca dirigida a obtener una sustancial potenciación expresiva de los medios del arte. En tal tesitura, y tras avatares innumerables entre los que puede señalarse en relación con nuestro tema y nuestro autor, la cercanía de los "excesos" atribuídos a algunas de las corrientes castizas de nuestro barroco, J. Bort parece alinearse en favor de una vía media, sabia y ponderada, desde la que se postulaba para las obras una jugosa "variedad", alejada por igual

del abigarramiento ornamental pernicioso y de la fría y árida sujeción a los preceptos. Así, para el imafronte murciano, el artista pretende "un buen medio, tomando de los antiguos y modernos lo que me ha parecido más del caso, para que sin desdecir de antigüedad la fábrica no dexe de parecer de estos tiempos" [19]. Por lo que respecta a las autoridades que favorecen la inspiración en los modelos perennes de la arquitectura, Bort es explícito en un párrafo sumamente esclarecedor de su mentalidad e intenciones. Alude, en efecto, al gran cuidado con que ha planteado la función y diseño de los órdenes en el proyecto, habiendo introducido "alguna variación, aunque no con notable variedad sino en alguna combinación, la que bien que de la común no bien diversa, he creído no desagradar, pues aunque entre los famosos arquitectos Andrea Palladio y Scamozzi no fue mucha la variedad con que formaron las cornisas de las órdenes corintia y compuesta, no obstante muchos tienen por de mexor gusto los de Scamozzi, pues sobre todos ha de ser el principal cuidado en esta arte el buen gusto atendiendo a las circunstancias de la obra" [20].

Las circunstancias derivadas de la índole monumental y del sentido de exaltación del programa iconográfico del gran imafronte imponían un amplio recurso a una variada ornamentación plástica en la que, sin embargo, Bort advierte significativamente habría de conseguir "escusar la pesadez de gruesos follaxes que algunos modernos han procurado introducir para hermosura, habiendo sólo servido para aumentar gastos...". En virtud de tales pensamientos, la rica decoración de la fachada responde al propósito de lograr una hermosa variedad de efectos en la grandiosa estructura arquitectónica, la cual, por otra parte, era considerada por el maestro plenamente autosuficiente, tanto bajo el punto de vista de su pura funcionalidad como en atención a su propia dimensión expresiva. Esto se manifiesta claramente a propósito de las esculturas proyectadas para intercolumnios y remates, que obedecían a la finalidad de "llenar los sitios donde se deben, según he formado la planta, colocar las que V. I. mandase, y aunque no son las referidas figuras tan precisas que sin ellas no se pueda executar la obra, o parezca mal, tengo por conveniente que con ellas se disponga porque a más de parexer mexor es corta la diferencia en la costa que tendrán otros remates que en los sitios que están se deberían disponer..." [21].

La documentación contenida en los legajos de "Cuentas" de la fachada pone definitivamente en claro que Bort no sólo confeccionó el diseño de aquélla, sino que al parecer compuso un modelo completo y detallado, destinado a garantizar la ejecución fidedigna de los planos originales. El maestro, por lo demás se había comprometido expresamente en las cláusulas para contratar la obra: "a la dirección universal de las especies de obras que para su construcción y hermosura he delineado en mi planta", añadiendo que su participación en los trabajos, por su condición de experto en escultura, suponía un claro ahorro al hacerse cargo igualmente de la "estatuaria y grutescos". Por último, el propio maestro reitera una vez más la responsabilidad completa que le concierne en la dirección de los trabajos: "trazaré en grande todos los cuerpos de que constà dicha fachada para por este medio facilitar su formación y que a la Iglesia no tengan más costa que el jornal diario que han de ganar los oficiales; dirigiré y asistiré a las plantillas de todos los cortes de piedra en particular y también a la ejecución de los grutescos o adornos de capiteles, cornisas etc... también concurriré a darle la última mano -y- perfección a la escultura..." [22].

Resalta, pues, en forma concluyente la condición de escultor de Bort, hasta el momento

más bien supuesta que formalmente admitida, y desde luego en ningún caso discernida con claridad en el admirable conjunto ornamental del frontispicio catedralicio. Por otra parte, dicha actividad escultórica aparece igualmente documentada en los registros de la Catedral de Cuenca, años antes de su venida a Murcia, sin que probablemente sus actividades de este género, por lo que sabemos hasta el momento, hubiesen tenido comparación con la oportunidad que se le ofreció con la reedificacion del frontis murciano [23].

El análisis pormenorizado de la naturaleza compositiva y estilística de los patrones ornamentales y de la escultura de la fachada catedralicia, constituye obviamente una fase obligada en el estudio del arte de J. Bort. Resulta claro igualmente que esta labor en lo referente a los aspectos de ejecución material de las obras, ha de tener muy presente el género de organización adoptada por el autor valenciano para llevar a efecto el complicado proyecto, y, en consecuencia, habrá de percibir cuidadosamente las diferencias en las modalidades de realización de las piezas, a lo largo de las etapas de duración de la obra [24]. Será entonces necesario atribuir los méritos correspondientes a escultores y tallistas sobresalientes ,como Vicente Bort ,Pedro Federico ,Pedro Pérez, Manuel Bergaz y Jaime de Campos, fieles ejecutores de las ideas bortianas y, mejor aún, instrumentos activos y flexibles en la adopción y plasmación de una disciplina formal original y unitaria que el director de la fachada supo infundir en breve lapso de tiempo a este grupo de colaboradores, al parecer aunados por primera vez para una empresa de tal envergadura [25].

Los problemas de orden estilístico implicados en el estudio pendiente de la ornamentación de la obra murciana, no impiden adelantar algunas conclusiones, que estimamos fundadas y deben ser tenidas en cuenta para establecer una visión diferenciada de la naturaleza de la obra de J. Bort. A este propósito, debe ratificarse la ejecución por el maestro de algunas de las esculturas que se contemplan en el imafronte, en medida incluso que supera por su parte el mero ejercicio de acabado y última mano de las mismas a que estaba contractualmente comprometido. Los documentos registran un testimonio importante -revelador además de las tensiones y dificultades que surgieron en la obra e hicieron crisis hacia 1748- constituído por una carta al Cabildo del escultor del equipo, Pedro Pérez, en la cual alude a la entrega y puesta en obra de algunas esculturas por parte del maestro, a propósito de lo cual se ofrece a los Capitulares para realizar otras estatuas restantes en mejores condiciones económicas y en menor tiempo del que, en opinión del solicitante, habría de invertir el maestro y sus ayudantes en llevar a cabo idéntico trabajo [26].

Existen, en efecto, algunas estatuas en las que son perceptibles rasgos de estilo y de factura que sobresalen del excelente tono general del conjunto. Así, habría que referirse, por ejemplo, al airoso planteamiento compositivo, y, en especial, a las cabezas de los cuatro Santos de Cartagena (S.Isidoro, S. Leandro, S. Fulgencio y Stª. Florentina), que responden a una sutil definición sicológica, amable y atrayente en la vivaz fisonomía espiritual de las figuras masculinas, y paradigmáticamente "clásica" en las regulares facciones e ideal hermosura de la Sta. Florentina. (Fig. 2-3). La referencia genérica a la penetrante humanidad que se desprende de los grandes retratos escultóricos franceses de la centuria, y asímismo el recuerdo del persistente venero de clasicismo nunca soterrado en el desarrollo de la escultura barroca italiana -tan agudamente discernido por Wittkower, por ejemplo a propósito de Algardi y su personalidad frente

a Bernini [27] pueden servir en este punto de horizonte indicativo de los amplios registros estilísticos bajo los que cabe en principio estimar la índole de estas esculturas. Por otro lado y pese a su indudable carácter religioso, tales obras aparecen en general desprovistas del severo énfasis y la tensión interna que incorporan los ejemplos genuinamente barrocos. A diferencia de éstos, el signo expresivo de las esculturas murcianas responde con claridad a la sensibilidad dieciochesca, pese a que no se prodiguen con exceso en ellas los refinamientos formales, la gesticulación elegante y la graciosa desenvoltura, que constituyen por lo general los caracteres más señalados de la escultura de dicha época.

La riqueza de influencias patente en la ornamentación plástica de la fachada encuentra su más favorable campo de desarrollo en la abundante serie de relieves decorativos aplicados con profusión a los paramentos. Es imprescindible llevar a cabo un estudio minucioso de las fuentes de inspiración de tales esquemas, en los cuales, por otra parte, fácilmente podrán advertirse combinaciones de motivos y patrones diversos, lógico fruto de la creciente elaboración creadora del dominio ornamental, favorecido extraordinariamente en su difusión por la intensa circulación de las colecciones grabadas.

A primera vista los esquemas desarrollados por Bort registran gran variedad de sugestiones y procedencias en cuanto a su probable fuente de inspiración, visible, por ejemplo en diseños que presentan livianos templetes o trozos de arquitectura, entrelazos, arabescos lineales, pájaros, guirnaldas y tallos vegetales, en donde puede advertirse la utilización de láminas ornamentales como las de Berain, habiéndose combinado los motivos en función de su preferente repartimiento en paramentos de formato vertical -pilastras del primer cuerpo-, en las que asimismo se hallan bellos registros verticales, ágilmente compuestos por típicos "trophées d'eglise", frecuentes como es sabido en los edificios religiosos y el mobiliario litúrgico de la época [28].

Por lo general predomina en el imafronte, tanto al exterior como en la pared que da frente al trascoro de la Catedral (Fig.4) un concepto del diseño ornamental basado en una configuración esencialmente simétrica, en la cual además gozan de particular acento expresivo fragmentos antropomorfos de exquisita talla, tales como cabezas humanas, máscaras gesticulantes o bien preciosos frisos de ángeles niños que recuerdan las composiciones de Duquesnoy.

La ejecución de estos motivos denota la consistente naturaleza plástica y firme esquema directivo presente en el diseño originario, traducido por lo demás a la materia pétrea con particular cuidado en la versión de las calidades tactiles, hasta el punto de que en lo referente a su apariencia visual son claras las afinidades existentes entre la ornamentación dieciochesca, por ejemplo de las pilastras de los extremos laterales de la fachada, y el refinado efecto de preciso dibujo y pujanza plástica visible en las pilastras del cuerpo bajo -renacentista- de la propia torre catedralicia murciana [29]. En cualquier caso, no se experimenta ante el nutrido despliegue ornamental de los paramentos del imafronte, la sensación de estar ante diseños decorativos dotados de la peculiar ligereza, dinamismo gráfico y unidad de efecto visual que habitualmente se suelen hacer coincidir con la ornamentación característicamente rocalla. En ello podría verse sin duda una cierta limitación procedente de la naturaleza del material pétreo empleado en la obra, pero en la misma medida deberá tenerse en cuenta la índole del programa ornamental de Bort, voluntariamente comprometido a una limitación o depuración del efecto decorativo

ciertamente no llevada a cabo a través de la supresión de éste, sino más bien derivada de la adopción de criterios muy precisos sobre su exacto repartimiento y el carácter escasamente expansivo y dinámico de los esquemas de composición elegidos, siempre motivados por diseños de estructura muy firme y perfiles recortados y precisos.

Entre el conjunto de tallas ornamentales llama poderosamente la atención un gran relieve que figura la "Presentación de Jesús al Templo" y está situado en la pared interior del imafronte (Figs. 4 y 5). Está fechado con seguridad antes de la marcha de Bort gracias a un registro de las "Cuentas" alusivo al transporte de material pétreo con destino a la realización de dicha obra. Respecto a su estimación estilística, parece evidente su afinidad con el género de gran relieve barroco de apariencia ilusionista que se suele referir al conocido prototipo de A. Algardi: "El Papa León Magno y Atila", de la Basílica de S. Pedro [30]. El relieve de la Catedral murciana revela el particular énfasis narrativo y la hábil composición de elementos y articulación de planos y masas en retroceso que confiere a esta clase de obras su definida condición ilusionista y pictórica (Fig. 5).

Finalmente, es importante señalar que la confirmación incuestionable de la intervención de J. Bort en las labores escultóricas y de ornamentación de la fachada de la Catedral, abre un amplio horizonte de posibilidades de atribución al maestro y a su escuela de un número considerable de proyectos arquitectónicos y decorativos de Murcia y su Reino, aún no bien estudiados y que en fechas más avanzadas del siglo XVIII ofrecen algunas novedades en punto a diseño y a ornamentación [31].

En cualquier caso, resalta extraordinariamente la gran trascendencia que alcanzó en la ciudad el magisterio de J. Bort, particularmente notable, además, por ser tan corto el espacio de tiempo en que se ejerció. Con respecto a su arte y a la obra culminante en que más cumplidamente se expresa la índole de su estética, puede afirmarse que el maestro del imafronte de la Catedral de Murcia supo aglutinar genialmente una serie de ideas compositivas y fórmulas decorativas en las que, con arreglo a lo por él expresamente manifestado, trató de refundir los que consideraba más valiosos estímulos antiguos y modernos. El propósito se cifraba, sin embargo, no en una fría e inerte tarea de recomposición ecléctica de elementos heterogéneos, sino en la síntesis variada y viva de una creación de sello estilístico esencialmente barroco, abierta a los horizontes y matices de la peculiar sensibilidad del siglo XVIII, pero en el fondo exenta de vinculaciones excesivas con las modalidades transitorias de los estilos de su tiempo, y, por el contrario, profundamente arraigada en la vigorosa fuerza de las más genuinas tradiciones vernáculas.

NOTAS

1. Sobre J. Bort la reseña más completa y útil de sus obras es la que inserta A. Baquero Almansa en "Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes murcianos", Murcia, 1913, pp. 193-199. Debe también citarse en este punto la importante aportación de noticias documentales sobre circunstancias de la vida del artista y de su familia que figura en J. Sánchez Moreno, "Maestros de arquitectura en Murcia", Murcia, 1942, pp. 19-29. Por cierto que ya en este trabajo el citado Sánchez Moreno indica con claridad el carácter de escultor de Bort, basando su afirmación en el contenido de algunos

documentos notariales en los que se registra el nombre del maestro bajo tal condición, e incluso admite aprendices para el ejercicio de dicha facultad (ob. cit. p. 26). Sobre la intervención de Bort en las obras de Lorca para la llamada Fuente del Oro, cfr. J. Espín Rael, "Artistas y artífices levantinos", Lorca, 1931. Recientemente, Mª Luz Rokiski Lázaro ha publicado un artículo titulado: "Jaime Bort y su obra en Cuenca", en el 'Boletín de Información del Excmo. Ayuntamiento de Cuenca', pp. 5-7, en el cual se incluyen algunos documentos relativos al edificio actual del Ayuntamiento de la ciudad, resultando claro en ellos que Bort entregó en 1734 una traza y condiciones para dicho edificio, que fueron aceptadas y con arreglo a ellas -según se declara en diligencia posterior de 1763- se llevó a cabo la construcción.

2. Se trata del Doctoral La Riva, canónigo murciano que revisó abundante número de documentos del Archivo de la Catedral anotando sus observaciones en unos "Apuntes" que circularon manuscritos entre los estudiosos de la ciudad. La frase citada aparece en una breve nota que figura al frente de un legajo de documentos sobre la fachada.

3. Los dos Legajos aparecen denominados: "Cuentas de la Fachada" (Archivo de la Catedral de Murcia). Están recogidas en ellos las cuentas detalladas de ingresos y gastos habidos con ocasión de la total duración de las obras del imafronte. Tales Legajos fueron conocidos y examinados por A. Baquero Almansa, que resumió las fechas y datos más relevantes sobre la marcha de las obras, en "La historia de la Portada", breve artículo inserto en una obra de naturaleza miscelánea titulada: 'Rebuscos', Murcia, 1902, pp. 59-75.

4. Cfr. Baquero, loc. cit., en 'Rebuscos'. El problema suscitado en torno a la atribución de la obra escultórica de la fachada ha sido motivado por el hecho, juzgado desconcertante, de la no intervención del imaginero Salzillo en el programa ornamental del imafronte. A este respecto, y pese a que los documentos son incuestionables en cuanto a recoger la totalidad de la marcha de las obras sin que Salzillo aparezca para nada en ellas, puede señalarse la actitud de J. Espín Rael, que llegó a atribuir al famoso imaginero toda la escultura principal de la fachada; véase: "Salzillo, escultor en piedra", Diario 'Línea' (18-I-1942). Sobre esta cuestión puede consultarse: E. Gómez Piñol, "El imaginero Francisco Salzillo", ensayo introductorio al 'Catálogo' de la Exposición nacional antológica, 'Salzillo 1707-1783', Murcia, mayo-junio de 1973.

5. G. Kubler, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", en 'Ars Hispaniae'. Historia Universal del Arte Hispánico, Madrid, 1957, pp. 323-328.

6. G. Kubler, ob. cit., p. 324. Véase ilustración del proyecto de Meissonnier para la fachada de S. Sulpicio, en L. Hautecoeur, 'Histoire de L'Architecture classique en France', III, "Première moitié du XVIIIe siècle. Le style Louis XV", Paris, 1950, fig. 211.

7. G. Kubler, ob. cit., p. 317.

8. Sobre los aspectos históricos, artísticos y culturales de la presencia e influencia francesa en España, cfr. Y. Bottineau, "L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)", Bordeaux, 1960. Sobre la génesis y caracterización del Rococó, consúltese, F. Kimball, "Le style Louis XV. Origine et évolution du Rococó", Paris, 1949. De gran utilidad sobre los aspectos generales de este período estilístico y su cronología es el trabajo de H. Sedlmayr y H. Bauer, "Rococó", en la "Enciclopedia Universale dell'Arte', Venezia-Roma, XII, 1965, cols, 623-679.

9. La cronología general de las obras de la fachada fue acertadamente expuesta por Baquero en 'Rebuscos', loc. cit. Sobre el desarrollo del Rococó en Francia, vid. nota anterior.

10. Cfr. Hautecoeur, ob. cit., pp. 260-264.

11. Vid. O. Schubert, "Historia del Barroco en España", Madrid, 1924, p. 207 y Fig. 104. Cfr. igualmente G. Kubler, ob. cit., p. 195 y Fig. 253.

12. Las cuentas, en efecto, registran pagos a J. Bort de su vivienda y salario desde 1737, en que ya figuran los 12.000 reales que cobraba anualmente y el recibo del propietario de la casa que tenía alquilada en Murcia, "en la Parroquia de Señor S. Miguel". El arquitecto abandonó la ciudad el 4 de

diciembre de 1748, fecha en la que J. Villaescusa, encargado por el Cabildo de la contabilidad de las obras, anota entre los pagos fragmentarios hechos a Bort, 92 reales y 20 maravedís, "para irse a Madrid". "Cuentas de la Fachada" (A.C.M.), años 1737 y 1748.

13. La "Memoria" se halla en el Legajo 674, nº 45, del A.C.M. Consta de dos páginas escritas por completo.

14. El escrito lleva fecha de 8 de noviembre de 1736 y en él se alude expresamente a que se acompañaba un diseño coloreado de la fachada, "exenográficamente delineada, procurando que animada del pincel demuestre algo ortográfica su formación para que -de- este modo se haga lo que ha de ser más perceptible".

15. Vid. sobre S. Feringan, A. Baquero, 'Catálogo', pp. 175-181. Fueron Berenguer y Ponzoa quienes atribuyeron al citado ingeniero el diseño del imafronte, cuando en realidad Feringan no hizo sino intervenir en las consultas promovidas por el Cabildo sobre la situación ruinosa de la fachada del s.XVI, a propósito de lo cual se inclinó por la inmediata demolición de la misma. A continuación dirigió los trabajos de cimentación de la que iba a ser la nueva fachada, diseñada por J. Bort (Vid. Baquero, loc. cit. pp. 180-181, y del mismo autor 'Rebuscos', pp. 62 y ss.).

16. Vid. "Memoria", Leg. 674, nº 45 (A.C.M.). Obsérvese que Bort usa la palabra orden en femenino -pensando tal vez en columna-, así encontraremos frases como "la compuesta", refiriéndose en realidad al orden arquitectónico de este tipo. Véanse los textos recogidos en el presente trabajo.

17. Ibíd., fol. 1 v.

18. Vid. Baquero, 'Rebuscos', pp. 69 y ss. En 1748 se produjo abiertamente la crisis en las relaciones entre Bort y el Cabildo, a causa de que éste juzgaba que la construcción de la fachada y su exorno se alargaban en demasía, a más de por la propia complejidad del proyecto, debido a la constante ocupación del maestro en obras ajenas al imafronte. A consecuencia de todo ello se reformó la escritura del concierto inicial con el arquitecto y asimismo se redujo la envergadura del proyecto (Baquero, loc. cit. pp. 69-71).

19. "Memoria", fol.2.

20. "Memoria", fol. 1 v.

21. "Memoria", fol. 2.

22. Cfr. carta de J. Bort a J. Hernández Zelada -Racionero de la Catedral y Comisario nombrado por el Cabildo para la obra de la nueva portada-, de fecha 9 de noviembre de 1736, acerca de las condiciones de organización de la obra y las tareas concretas y obligaciones del maestro (A. C. M., Leg. 674, nº 45). Tales condiciones fueron recogidas y protocolizadas en escritura de contrato de 5 de febrero de 1737, celebrada entre el Obispo, Tomás José de Montes y los Comisarios de la obra de una parte, y J. Bort de otra, otorgada ante el escribano J.A. Azcoitia. (Existe un traslado realizado por el mismo notario el 18 de febrero de igual año, conservado en A.C.M., Leg.674, nº 45).

23. J. Bort figura en las Actas Capitulares y los Libros de Fábrica de la Catedral de Cuenca en concepto de arquitecto, dorador y también a veces como escultor, según indica expresamente un pago que se le hace en 1732 por una efigie del apóstol S. Pedro. Libro de Fábrica de 1675 a 1757, fol. 311 v.

24. Las Cuentas son, en efecto, el único medio de seguir paulatinamente la presencia de los distintos escultores y tallistas que se suceden a lo largo de los años, no existiendo pruebas en los citados documentos de que alguien que no fuese Bort suministrase modelos y esquemas de los trabajos en curso, hasta que, a partir de 1749, el aparejador Pedro Fernández, constituído en nuevo director del imafronte, atendió a estas tareas, aunque existe la evidencia de que se siguió trabajando según modelos de Bort, e incluso se consultaba por carta al maestro cuando éste ya se encontraba en Madrid.

25. De los autores citados en el texto, Baquero en su 'Catálogo' no hace mención de Pedro Federico debido a una extraña y persistente confusión surgida entre dos artistas que trabajaron en Murcia, A. Dupar (Cfr. Gómez Piñol, ensayo introductorio al Catálogo de la Exposición Salzillo) y Juan Federico, padre al parecer del que trabajó en la portada, con los cuales se formó un "Juan Federico Dupar", a todas luces inexistente. Sobre este asunto, vid. J. Espín Rael, "De los escultores Antonio Dupar, Juan Federico y Pedro Federico", en 'Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia', Murcia, 1928. Acerca de los restantes autores mencionados en el texto, cfr. Baquero, 'Catálogo', pp. 199, 201, 199-200 y 200-201.

26. El escultor Pedro Pérez se dirigió al Cabildo en petición fechada el 24 de abril de 1747, en la que comenzaba señalando: "que en conformidad de haberse esculpido algunas estatuas de piedra en la opulenta obra de esta Catedral por el Maestro de su fábrica, y restar otras que colocar en los sitios que se hallan destinados y se fueren proporcionado según el modelo que se ha patentizado... se obliga el suplicante a hacerlas por sí en un tercio menos del tiempo que se propusiese y señalase por dicho Maestro..." "Cartas al Cabildo" (1747), A.C.M.

27. R. Wittkower, "Art and Architecture in Italy: 1600-1750", Harmondsworth, 1958, pp. 173-177.

28. Vid. ilustraciones en F. Kimball, ob. cit. Sobre los modelos ornamentales de Berain, cfr. especialmente láms. 39-42 y 115-116.

29. Véase, por ejemplo, la fig. 4. en E. Gómez Piñol, "Jacobo Florentino y la obra de talla de la Sacristía de la Catedral de Murcia", Murcia, 1970.

30. Las cuentas correspondientes a 1746 recogen la siguiente anotación, referida a un gasto de piedra franca por valor de 273 reales y 26 maravedíes, "que pagué por treinta y seis varas y media cúbicas de piedra franca que entregó Diego Tomás en nueve piezas para el medallón sobre la puerta de los Perdones, para la parte interior...", en "Cuentas de la fachada", año 1746 (A.C.M.).

31. Las observaciones más penetrantes sobre las diversas obras a que se alude en el texto, se deben a E. Tormo, en "Levante (Provincias valencianas y murcianas)". Madrid, 1923, en donde, a partir, de la aceptación y comprensión de las noticias publicadas por Baquero sobre el trabajo de Bort en la fachada de la Catedral, el ilustre autor establece acertadas analogías y consigna profundas intuiciones sobre obras de escultura y retablos murcianos del siglo XVIII que relaciona con las actividades de Bort y su escuela. Cfr. sobre algunas de estas obras que es preciso situar incuestionablemente en la esfera de actividad del citado artista -principalmente los dos relieves de la fachada de la iglesia de S. Nicolás y los retablos mayores de esta misma iglesia y del Convento de la Merced-, el ensayo introductorio de Gómez Piñol al 'Catálogo' de la Exposición Salzillo.

A ARQUITECTURA E A TALHA NO NOROESTE DE PORTUGAL DURANTE O SECULO XVIII

FLAVIO COSTA GONCALVES. ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO. PORTUGAL

No descurso do século XVIII a regiao de Entre-Douro-e-Minho, no noroeste de Portugal, conheceu movimentos artísticos do maior interesse, alguns dos quais se destacaram, pela sua originalidade, no âmbito do espaço português. Uma burguesia enriquecida pelo comércio (activa sobretudo na faixa marítima), ao lado de uma aristocracia rural e de um clero detentor de grandes bens agrícolas (estendidos pela fértil zona interior), alimentaram, entao, o custeio de novos edifícios religiosos e pragmáticos, ou de novas decorações em antigas igrejas - onde a talha doirada passou a desempenhar uma função primordial. Assim se desenvolveram, na região, as manifestações barrocas e do rococó, a que nos finais do século se acrestaram as primeiras iniciativas neoclássicas.

Foi no domínio da talha que as formas barrocas mais cedo penetraram no Entre-Douro-e-Minho, através do chamado "estilo nacional" (pletórico de ornatos mas ainda firme na estrutura), que a partir do último decénio de Seiscentos invadiu todo o noroeste de Portugal, e se prolongou, depois, pelo primeiro quartel do século XVIII, graças em especial à acção dos entalhadores do Porto, Braga, Landim, etc. Em Braga também os arquitectos começaram, nos fins do século XVII, a usar decorações barrocas nas fachadas (igrejas de S. Vicente e de S. Vítor), enquanto em 1722 ó 1723 se principiava o famoso escadório do Santuário do Bom Jesus, num dinâmico esquema barroco de raiz italiana. Mais tradicionalistas, os mestres do Porto haviam continuado presos às fórmulas vindas dos Maneirismo, como o demonstra a Casa do Cabido, traçada em 1709 e construída em 1717-1718. Só em 1722 a portada principal da Sé, devida a artistas de Lisboa, patenteia o reflexo do barroco romano de Andrea Pozzo. Em 1725, porém, chegou ao Porto o italiano Nicolau Nasoni, pintor de arquitecturas fingidas, formado em Florença e em Siena, que no Porto ficoú até à morte (1773), e na cidade se consagrou a riscar importantes monumentos barrocos, religiosos e civis. As suas obras mais notáveis (a igreja e a torre dos Clérigos, a galilé da Sé, o Paço Episcopal, as fachadas das igrejas dos Bom Jesus de Matosinhos e da Misericórdia, os palácios do Freixo e da Prelada, as igrejas de N.ª S.ª da Esperança e do Terço, etc.) revelam-nos um artista de grande sentido plástico e cenográfico, cuja fantasi deu uma nota

muito pessoal aos modelos que vira na Itália. Paralelamente, e por influência do que acontecia em Lisboa, derramou-se por Entre-Douro-e-Minho a aparatosa talha "joanina", vulgar no segundo quartel do século XVIII, que projectava, na madeira doirada, a lição do barroco de Roma.

A abertura trazida pela acção de Nicolau Nasoni proporcionou, todavia, os melhores resultados entre os arquitectos nortenhos. Nao só José de Figueiredo Seixas, no Porto, seguiu e alargou o exemplo do mestre italiano (igreja da Ordem Terceira do Carmo, 1756-1762), como André Soares, em Braga, rumou afoitamente para um rococó de tipo único no país. Inspirando-se sobretudo em gravuras francesas e alemãs, e servinço-se de uma fecunda imaginação, André Soares (act. 1750-1769) deu às construcções que desenhou para Braga uma feição de intenso sabor dramático, apesar da turgidez dos volumes e de certas soluções requintadas (capela da Falperra, palácio do Raio, Câmara Municipal, fachada de igreja dos Congregados, etc.). As obras de talha riscadas por André Soares igualmente documentam um rococó de um dinamismo delirante, num estilo que prosseguiu pela via do seu discípulo Fr. José de Santo António Vilaça, monge beneditino, que no Entre-Doure-e-Minho, nos conventos da sua Ordem, deixou inúmeros trabalhos (1760-1775). Na cidade do Porto, entretanto, a talha da segunda metade do século XVIII exprimiu, de preferência, um rocaille menos exaltado e mais fino, aliado aliás a reminiscências da talha "joanina".

Muito diferentes foram, pela mesma época, as grandes obras de arquitectura que no Porto se realizaram. Intensificada, pela barra do Douro, a exportação do vinho para a Inglaterra, a sociedade portuense sentiu fortemente os afeitos das relações com os britânicos. O novo hospital da Misericórdia do Porto, delineado em York, em 1768-1769, pelo arquitecto inglês John Carr, e levantado pelos anos imediatos, fez surgir no Porto um inesperado, embora magnífico, testemunho do estilo "anglopalladiano", estilo de que o edifício da Feitoria Inglesa, também no Porto, de John Whitehead (1785), é outro belo exemplar! Os artistas da cidade nao escaparam a estas sugestoes oriundas da Inglaterra, e o Palácio dos Carrancas, de industriais do Porto, reproduz quase exatamente a fachada sul do Hospital da Misericórdia (1795). Decorria já o século XIX quando, noutros monumentos valiosos do Porto, ainda a influência "anglopalladiana" do Hospital se verificou! Um neoclassicismo de origem italiana e francesa apareceu, todavia, nos últimos anos de Setecentos, interpretado pelos arquitectos Carlos Amarante, Pinto de Miranda e outros, cujas carreiras continuara pelos comecos do século XIX (Porto, Braga, etc.), precisamente no limiar da era industrial.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE ESPACIO, ESTRUCTURA Y DECORACION EN LA ARQUITECTURA DE IGLESIAS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII EN LA CAPITANIA GENERAL DE GUATEMALA

JORGE LUJAN MUÑOZ. UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS. GUATEMALA.

INTRODUCCION

Se intenta en este trabajo proponer una caracterización de la arquitectura de iglesias en la Capitanía General de Guatemala durante los siglos XVII y XVIII, durante el período que se puede aceptar como de inicio, desarrollo y desaparición del barroco.

Un primer punto de partida es la idea que, a pesar de la persistencia del mismo modelo arquitectónico que proviene del siglo XVI, la evolución de los elementos que lo cubrieron produjeron el conjunto artístico barroco, con una integración entre estructura y decoración que creó el espacio en el cual se desarrolló la vida religiosa de la época.

Según los criterios actuales pudo haber existido en las iglesias lo que podría llamarse falta de relación entre las diversas partes del conjunto. Aunque ello pueda resultar válido desde la perspectiva de análisis y valoración actual, para los hombres de aquella época (tanto los artistas y artesanos como la demás población) no existía esa falta de relación, ya que 'sentían sus' iglesias como conjuntos plenamente integrados en los que todo era consubstancial a la atmósfera necesaria para su función espiritual y material.

Aunque la mayor parte de los elementos que caracterizan a las iglesias de esa época como barrocas, puedan considerarse hoy en día como "decorativos" o superpuestos a lo puramente arquitectónico, no creo que pueda definirse o caracterizarse a los conjuntos como desintegrados artística o arquitectónicamente.

La realidad económica del Reino de Guatemala impidió que en la región se manifestara la abundancia y renovación periódica de las obras arquitectónicas, que con tanta profusión se dio en otras partes de las Indias. En general, la arquitectura fue modesta, sin grandes alardes, salvo casos excepcionales.

Fue en los centros urbanos, y especialmente en la capital Santiago de Guatemala -la actual Antigua-, donde se concentró tanto la fábrica arquitectónica de envergadura, como

donde tuvo algún efecto la renovación estilística. Pero ni aún ahí dejó de tener el arte y la arquitectura su sentido provinciano y limitado materialmente.

En el siglo XVIII, por la acción de los terremotos (1717 y 1751), se emprendió una amplia labor constructiva que renovó bastante las construcciones. Esto permitió que se dieran soluciones y síntesis de las corrientes o características locales de estilo, que desde el siglo anterior se venían manifestando. Pero ni esta circunstancia renovadora hizo que se abandonaran los patrones constructivos tradicionales. Los cambios se dieron, como se verá adelante, en aspectos limitados de la arquitectura en los elementos que hoy llamamos "decoración".

PLANTAS

Las plantas de iglesias en el Reino de Guatemala se mueven dentro de un modelo tradicional y muy poco variado. Al igual que en España y en la Nueva España -y a decir verdad aún más que en esas regiones- predomina, con contadas excepciones (en el caso de la Capitanía General de Guatemala una sola) la iglesia de planta rectangular de una sola nave o de tres naves. Durante los siglos XVII y XVIII, en que se dio el barroco, éste no produjo la búsqueda de nuevos sentidos espaciales. El espacio de las iglesias, en sentido arquitectónico puro, siguió siendo el mismo, aunque no en su realidad interna y externa, en su recubrimiento y definición "epidérmica".

Esto, por supuesto, no es sino reflejo de la realidad religiosa a que la arquitectura se adecuaba y servía. La ausencia de variación en las plantas es una consecuencia de la concepción religiosa tradicionalista y dogmática de la Contrarreforma. Un sentido de rigidez espiritual, de afirmación indiscutible de la verdad religiosa católica, hicieron que los nuevos ensayos arquitectónicos, en cuanto a modificar el sentido del espacio (a través de nuevas plantas), no encontrara eco.

La identificación de la iglesia y el estado, la fe tradicional y la forma religiosa ancestral no inclinaron al cambio. Al contrario, las formas arquitectónicas tradicionales se afirman. En España todavía se dan algunos ensayos, tímidos cualitativa y cuantitativamente; pero en las Indias éstos se hacen más excepcionales, y en el Reino de Guatemala prácticamente no se dan. Todas las iglesias que se construyen durante los siglos XVII y XVIII (salvo una excepción) siguen más o menos el mismo patrón: la iglesia de cajón.

Sin exagerar se puede decir que durante los siglos XVII y XVIII no se dio en la Capitanía General de Guatemala modificación alguna en cuanto a plantas. Los cambios de gustos y corrientes arquitectónicas no se manifestaron en las plantas, y se dieron poco en los demás elementos puramente arquitectónicos. En la arquitectura sólo en las portadas y en los entablamentos interiores se dio el cambio, e incluso aquí el cambio fue "epidérmico" en la mayoría de los casos. La composición de la fachada no cambió fundamentalmente (salvo casos aislados), aunque sí se enriqueció la decoración que la recubría. Sin esa decoración, nos encontramos con fachadas que no difieren salvo excepciones de las de un siglo antes. Los entablamentos interiores se enriquecen en detalles, molduración y, a veces, incorporan movimiento.

Lo mismo puede decirse de la decoración en ataurique (como se le llamaba en la época de limitado repertorio y planimétrica) que se daba en los interiores, especialmente en

bóvedas, pechinas y cúpulas. Si se elimina esa decoración nos encontramos con una arquitectura que, sustancialmente, no se ha modificado.

Por supuesto, sí hubo cambios en lo mueble: retablos, púlpitos, confesionarios, etcétera, sí se hicieron a los nuevos gustos. De hecho en esos elementos y en las fachadas fue donde se concentró la modificación artística a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Según la tradición española, la portada y el altar fueron los puntos focales de la composición. Así, es válido lo que dice Kubler para España: "cuanto más crece el retablo, más elaborada se torna la composición de la portada, como preparación y prefiguración del retablo". Siguiendo la tendencia que se dio en Andalucía, "tanto la portada como el retablo propendieron a convertirse en 'hors d' oeuvre', relacionados entre sí, pero no necesariamente con el resto de la iglesia"[1].

La "caja muraria", usando la expresión de los italianos, tiene un sorprendente conservadurismo y permanencia. Los cambios se concentran en la portada y en el mobiliario. Sin embargo, se integraron de tal manera a la arquitectura que llegaron a formar una auténtica unidad espiritual adecuada al sentimiento religioso.

ARQUITECTURA ANTISISMICA

Como ha sido señalado casi unánimemente por todos los que han estudiado la arquitectura del Reino de Guatemala, los movimientos sísmicos jugaron un papel fundamental en su caracterización. Las proporciones de las construcciones -especialmente en las iglesias- se fueron haciendo achaparradas, los muros cada vez más gruesos, las torres cada vez más bajas. En general, la sensación que dan los volúmenes arquitectónicos desde lejos es de pesadez; "de volumen compacto, cerrado y sin miembros o masas que se desprenden demasiado"[2]. Afortunadamente, esa pesadez la suaviza el tipo de material y el acabado. El estucado blanco disminuye la sensación, pero crea una cierta contradicción entre las proporciones pesadas y la apariencia ligera del estuco. Si las construcciones hubiesen sido de piedra, la pesadez habría sido casi insoportable.

Llama la atención el papel que juegan las torres en los exteriores. Su escasa altura y su anchura exagerada (cuando se dieron así) impidió su papel expresivo en volumetría ascensional, que tan importante fue en otras latitudes, incluso, claro está, en la vecina Nueva España.

La dirección que con respecto a las torres tomaron los arquitectos que doble. En las grandes iglesias, donde la torre o las torres era imprescindibles, el enorme cajón (si es una), o los dos cajones (si son dos) parecen oprimir la fachada, de la que apenas se destacan en altura; la solución en ese caso fue centrar en la portada la decoración y algún juego de planos, para lograr claro-oscuro. En las iglesias menores, en que la torres no eran imprescindibles, su existencia se fue disolviendo en la composición de la fachada, hasta convertirse, en las fachadas más tardías, en leves recuerdos de lo que fue su concepción original. Ese es el caso de dos de los mejores ejemplos de arquitectura "guatemalteca" del XVIII: La Santa Cruz y San José. El extremo se dio en las iglesias de monasterios femeninos, donde la torre desapareció totalmente y las campanas se ubicaron fuera de la portada. Así pues, al final se llegó a dos soluciones que pueden verse como polares: mientras que en un tipo de iglesia la torre se magnificó

volumétricamente (La Merced, por ejemplo), en el otro la torre casi llegó a desaparecer o desapareció totalmente.

De cualquier manera, las portadas de las iglesias guatemaltecas carecieron de juego ascensional, y concentraron su expresión en leves juegos de planos y, sobre todo, en la decoración de estuco, que se relacionaba con los retablos del interior. En ellas se manifestó -y en la mayoría de los casos se originó- la variedad de apoyaturas que produjo la arquitectura barroca local: pilastras almohadilladas, pilastras abalaustradas o de doble lira, columnas revestidas de pilastrillas, etc.

Hubo en todo este desarrollo una influencia o traslado de la carpintería sobre la arquitectura. En esto -ejemplos de lo mismo se dan en España y en la Nueva España- debió influir algo el origen profesional y el entrenamiento de muchos de los arquitectos. Del retablo pasaron elementos a la arquitectura y de la arquitectura pasaron a los retablos. En el Reino de Guatemala algunos de los que actuaron como arquitectos y alarifes -aunque no los más importantes- tuvieron experiencia como retableros.

Antes de cerrar las referencias a portadas y proporciones exteriores, vale la pena mencionar el caso de la iglesia de El Carmen, en Antigua. Es un caso singular en varios sentidos: la única fachada antigüeña resuelta a base de sólo columnas; es la fachada con más juego de planos, la más movida del "barroco guatemalteco", y la decoración superpuesta a las columnas, de estilización vegetal, es bastante diferente de la corriente en la ciudad.

MATERIALES, APARIENCIA Y ESTRUCTURA

Uno de los aspectos que más contribuye a caracterizar la arquitectura del Reino de Guatemala, es su contraste de materiales. Mientras que en la Nueva España predominó (con excepción de algunos ejemplos y regiones) el uso abundante de la piedra; en el Reino de Guatemala casi sin excepción la arquitectura fue de mampostería. El contraste en apreciación estructural es notable. Mientras que en casi todas las iglesias mexicanas, en mayor o menor grado, se puede captar o 'sentir' el sistema estructural de las construcciones; en Centroamérica éste está oculto por recubrimientos, tanto en exteriores como en interiores. El efecto es de una homogeneidad externa de gran finura; "es una arquitectura que se levanta más modelada que labrada"[3]. La variedad y el contraste lo daba el ataurique, bastante planimétrico, y, en el interior, además del estuco, los retablos y pinturas.

Actualmente uno de los mayores valores estéticos y tectónicos que se manifiesta en las ruinas de Antigua, es precisamente la apreciación de las 'heridas' en la arquitectura: las partes en que ha caído el repello dejando al descubierto lo 'interno', constructivo.

CUBIERTAS

El aspecto quizás más incoherente de la arquitectura de las iglesias en el Reino de Guatemala con la realidad sísmica, fue el de sus cubiertas. En un principio predominó la cubierta de madera, con paja o con teja. Con el tiempo, a partir del siglo XVII, se les fue sustituyendo por bóveda.

Usualmente, primero se ponía cúpula y/o bóveda sobre la capilla mayor y el presbiterio.

Ya a mediados del XVII casi todas las iglesias que se hacían eran de cubierta de mampostería. Es decir, que precisamente conforme la experiencia de los terremotos fue obligando a sustituir fábricas, y a engrosar muros y achaparrar las proporciones, se fue generalizando un tipo de cubierta poco resistente a los terremotos.

Es probable que en esta tendencia haya influído una moda de prestigio y calidad. Además, aunque las cubiertas de madera soportaban mejor los terremotos, eran poco resistentes a los insectos y a la humedad, que de todas maneras hacían necesaria su sustitución periódica. Con bóvedas y cúpulas se corría el albur que si no había ningún seísmo se mantuvieran.

Las bóvedas que se usaron fueron la de cañón corrido (que tendió a usarse cada vez menos, probablemente por su menor resistencia a los seísmos), la bóveda de arista, la de lunetos y, sobre todo, la vaída. Ninguna resistió los terremotos, pero la que mejor lo hacía con los seísmos menores fue esta última.

La falta de relación artística entre los dominios españoles en Indias hizo que la solución que se desarrolló en Perú contra los terremotos (la quincha) fuera totalmente desconocida en Guatemala. Aunque el clima húmedo y lluvioso no habría permitido su uso sin adaptación, pudo haber servido de punto de origen para una solución que se adecuara a las lluvias de Guatemala.

PROPORCION INTERIOR

Según el decir de Bonet Correa, "quizás la impresión más fuerte que producen las iglesias guatemaltecas de una sola nave es la de una excesiva longitud, que se aminora en las de planta de tres naves..."[4].

En las zonas rurales, el tipo de iglesia que se mantiene a lo largo de los siglos XVII y XVIII, es la de una nave alargada (con contadas excepciones). Fue en la capital donde se registró una modificación.

Durante el predominio del barroco se manifestó en la ciudad de Guatemala una doble tendencia: por un lado, las iglesias ya construídas se alargaron sin cambiar su ancho; por el otro, las nuevas se hicieron de proporciones menos estrechas. La primera tendencia proviene, probablemente, de la necesidad de ampliar iglesias ya existentes -corrientemente a causa de reparaciones o reconstrucciones luego de un terremoto- agregándoles un tramo en la cabecera. La otra, que se da en las iglesias nuevas del siglo XVIII, fue hacerlas con una longitud de cuatro veces su ancho; es decir, la proporción que recomienda fray Lorenzo de San Nicolás en "Arte y uso de arquitectura", siguiendo según dice, a Vitrubio y a Serlio[5].

En realidad la proporción más estrecha (de 1 a 5 ó 1 a $4\frac{1}{2}$), tiende a predominar en las iglesias de Antigua anteriores al XVIII y en las iglesias rurales. En cambio, en la mayoría de las iglesias construídas en la ciudad de Guatemala a lo largo del XVIII predomina la proporción de 1 a 4.

Las iglesias de monjas producen ahora la sensación de ser más largas de lo que en realidad fueron. Si excluímos de su longitud el tramo o tramos de los coros (en el caso

de aquellas iglesias que tenían el coro bajo y el coro alto juntos: Concepción, Santa Catalina y Santa Clara), que visualmente no formaban parte de la longitud de la nave, también los templos de las iglesias de monjas tienen la proporción de 1 a 4.

BARROCO Y DECORACION

El barroco tiende a localizarse en las iglesias, verdaderas empresas comunales, en que se centraba en todas las poblaciones la actividad artística. El resto de la población apenas sufrió modificaciones a lo largo de siglos. En los centros urbanos y sobre todo en la capital el empuje barroco tuvo alguna amplitud mayor, pero también se limitó bastante y no tuvo manifestación urbanística.

Se ha afirmado continuamente que la Antigua Guatemala es una ciudad barroca. En la actualidad, en su estado de ruina de sus principales monumentos, le queda poco de su "gloria" barroca.

La trama urbana, por supuesto, responde a la motivación renacentista-clásica del XVI y no se la modificó. Salvo uno que otro detalle urbanístico menor, no se realizó ninguna "solución barroca". Urbanísticamente, pues, la ciudad es poco barroca.

¿De dónde proviene entonces su fama barroca? Quizás de una mala comprensión del barroco; que venía a identificarse con "arquitectura y arte colonial"; todo lo colonial era barroco.

Indudablemente, hay barroco en sus fachadas; pero en los interiores de las iglesias en ruinas, generalmente en alberca, o en sus monasterios y conventos vacíos no se ven ahora ambientes barrocos. Los elementos barrocos que existieron: retablos, muebles, pinturas, imágenes, etcétera, ya no están ahí. Precisamente Antigua es una manifestación de lo que fue el barroco en Hispanoamérica, y especialmente en el Reino de Guatemala.

Las iglesias se tuvieron que ubicar dentro del sistema de damero que limitó y afectó su diseño y su apreciación. No quedó lugar para ningún "juego" urbanístico barroco. Fue en las portadas de las iglesias y, sobre todo, en sus interiores donde se dio el barroco.

La arquitectura no "vivía" ni se manifestaba sola. La arquitectura no es sólo el espacio creado por la "caja muraria". Los elementos que cubrían esos muros, definían y "llenaban" el espacio, completando la arquitectura. Al no estar ahora esos elementos "complementarios", pero fundamentales, la calidad arquitectónica, el ambiente logrado originalmente se ha evaporado, la ciudad ha perdido buena parte de su barroquismo.

Los retablos y el demás decorado no sólo "vestían" los muros, sino que individualizaban, daban la vida que faltaba; definían, determinaban el espacio y la atmósfera.

La "caja muraria" tenía poco diferente, todas eran casi iguales; lo que hoy nosotros llamamos "decoración" era lo que "hacía" al templo, lo que lo adecuaba a su función (lo que lo hacía parte de la estructura, aunque no en el sentido constructivo); es decir, lo que creaba el ambiente religioso. El altar dirige y centra la atención y ante él se cumple la devoción religiosa.

Los interiores de las iglesias se convierten, ya completos, en islas, en espacios - refugio que se aislan del mundo, en una atmósfera de recogimiento y contraste con el mundo exterior. La luminosidad tan fuerte en estas latitudes obligó, para lograr el aislamiento, limitar la luz por medio de ventanas relativamente pequeñas. La luz no penetraba ni se concentraba en un solo lugar; incluso en las cúpulas, que generalmente carecían de tambor o lo tenían apenas, la luz penetraba limitadamente a través de pequeñas linternas.

Existía, pues, una "perfecta" adecuación entre el conjunto arquitectónico (estructura-espacio-decoración) y el espíritu religioso. Muy diferente era el resultado en las regiones donde la arquitectura barroca realizó sus admirables aventuras espaciales y plásticas: Italia y el sur de Alemania. Hay en esas iglesias, sobre todo en las alemanas, un sentido de libertad, un movimiento que invitan a admirar lo plástico; los ojos siguen el movimiento, la flexibilidad de las formas, y se olvida lo religioso. En esas regiones la arquitectura religiosa se ha mundanizado, se ha hecho escenográfica, la luz penetra a raudales en ellas. Todo lo contrario de las iglesias de la Capitanía General de Guatemala, que se mueven dentro de ese conservadurismo arquitectónico y ese recogimiento interior, acordes con la religión.

CONCLUSION

En resumen, se puede decir que en la arquitectura religiosa de la Capitanía General de Guatemala el barroco se manifestó limitadamente en lo arquitectónico puro. El mayor barroquismo, además de la portada, donde se manifestó fue en los elementos muebles superpuestos al edificio: retablos, pinturas, esculturas, etcétera.

Creo que ello no quiere decir que no haya existido 'arquitectura' barroca en el Reino de Guatemala. En la actualidad se tiene la tendencia a distinguir claramente los valores y características arquitectónicas de los de las artes plásticas. Tal separación indudablemente no se daba en aquella época. Existía una integración profesional y de concepción de lo que hoy vemos como "arquitectónico" y "decorativo".

El arquitecto, cuando no era él mismo el que diseñaba los retablos, sabía que éstos irían, y sabía perfectamente el papel plástico que jugarían. Muchas veces, cuando se renovaba o ampliaba una iglesia, se respetaba la planta e incluso la fachada, pero se "rediseñaba" la decoración. Se aplicaba nuevo ataurique, y se hacían nuevos retablos, que se adecuaban al estilo imperante.

En realidad, la "caja muraria" de las iglesias renacentistas en general, y en particular las "iglesias cajón" que predominaron en el Reino de Guatemala, es de un ritmo elemental y solemne en el interior; en que domina la claridad arquitectónica. Para crear el "clima religioso" adecuado al sentido de la religión católica y al gusto artístico en España y en sus territorios americanos se hace necesario agregar, completar; esa función la cumplen los retablos y, en menor grado, el resto del mobiliario.

Este barroco "desmontable" permitió después convertir y transformar las iglesias al nuevo gusto. Durante el neoclásico desaparecieron, en muchos casos, retablos, pinturas, etcétera. En gran medida las iglesias perdían su barroquismo, y con él su peculiar espíritu y ambiente. Aunque la arquitectura "siguió" ahí, cuando se removieron las formas que cubrían los paramentos, se transformó su espacio.

NOTAS

1. George Kubler, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII". (Ars Hispaniae XIV; Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1957), p.40.

2. Manuel González Galván. "De Guatemala a Nicaragua". 'Diario de viaje de un estudiante de arte'. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968), p. 59.

3. Manuel González Galván, op. cit., p. 59.

4. Antonio Bonet Correa, "Las iglesias barrocas en Guatemala", 'Anuario de Estudios Americanos', tomo XXII (1965), pp. 19-20. Primera parte, tercera edición (Madrid: por Manuel Román, 1736), p. 48.

5. Primera parte, tercera edición (Madrid: por Manuel Román, 1736), p. 48.

NOTAS SOBRE LA PRESENCIA DE URBANISMO BARROCO EN UNA CALLE DE MADRID

MANUEL MONTERO VALLEJO. MADRID. ESPAÑA

Se ha discutido mucho acerca de los problemas planteados a Madrid, a causa de su rápido crecimiento, después de ser elegida Corte por Felipe II. Estos problemas que se plantean en el nuevo centro político -pronto, económico e intelectual- de la nación, que ya se manifiestan en el XVI, tienen su apogeo durante el siguiente siglo, hasta que, mediado éste, consolide Madrid una fisonomía propia, plasmada en el plano de Texeira, que permanecerá inalterable en lo sustancial durante siglo y medio, como mínimo, después de la aparición del famoso plano.

Uno de los principales puntos de la polémica acerca de la rápida expansión de la villa lo constituye la defensa o negación de la postura mantenida por algunos estudiosos, los cuales sostienen que Madrid se constituye por medio de un proceso anárquico, que determina una aglomeración de inmuebles sin orden ni concierto, faltos en su distribución de respeto a las más elementales leyes urbanas.

Naturalmente, cito una postura extrema, ya que, aún sin ser específicamente madrileñista, un urbanista, historiador del arte o arquitecto no debe ignorar que, desde la Baja Edad Media, existen en nuestras ciudades una serie de disposiciones urbanas que van desde la supresión de saledizos y ajimeces hasta el ensanche y regularización de ciertas calles, medidas muy explicables si se tiene en cuenta el origen musulmán o judío de ciertas ciudades o, en todo caso, la larga permanencia de estas civilizaciones en suelo español. Estas disposiciones son observables en el siglo XV en Sevilla o Toledo, pudiendo considerarse su exponente más importante el que constituyen las Ordenanzas promulgadas por Juana la Loca o las referentes a la no construcción de conventos, pertenecientes a Cisneros.

En el siglo XVI, estos estatutos referentes a las ciudades van tomando carácter más general, al tiempo que se introducen concepciones urbanísticas que pudieran calificarse de más occidentalizantes, la aplicación de las cuales va a determinar la transformación parcial de los viejos conjuntos urbanos peninsulares. De la realización práctica de estos proyectos son ejemplos significativos la remodelación de la plaza del Zocodover

en Toledo o las transformaciones habidas en otros sectores de la ciudad bajo el corregidor Gutiérrez Tello: reformas en Cuesta de las Armas, antiguas puertas, apertura de miradores y espacios libres, etc.

Madrid conoce, asímismo, bajo Felipe II, una serie de reglamentaciones urbanas, que atañen tanto a la regulación de calles, fachadas y edificios como a la limpieza y "policía" del conjunto urbano; otra cuestión es hasta qué punto fueron cumplidas estas disposiciones. Sin embargo, si repasamos la historia de la época ofrecida por los cronistas o los diversos documentos referentes a este aspecto conservados en el Archivo de Villa de Madrid, podemos afirmar que estos reglamentos se observaron con bastante exactitud, dentro, claro está, de las limitaciones impuestas por el crecimiento de la capital, que rebasa todo tipo de previsiones.

Mas volviendo al tema principal expuesto en el inicio de este breve trabajo, y a la famosa polémica, nos referimos de nuevo a la para muchos -y a pesar de lo dicho en anteriores párrafos- aglomeración arbitraria del Madrid del XVII. Su rápido aumento en población y extensión lo habría pagado con su transformación en una especie de "ciudad-hongo", en que las únicas leyes serían las impuestas por las comunidades religiosas en favor de sus inmuebles, huertas y baldíos, verdaderos dueños y señores del espacio urbano. Esto no es totalmente cierto; en parte, por las disposiciones citadas y otras semejantes; en parte, por la extensión de la ciudad en esta época por tierras en su mayoría pertenecientes a particulares -y no a instituciones religiosas-, adquiridas y distribuídas por el gobierno de la villa.

De todos modos, este típico rasgo de ciudad-convento no es privativo de Madrid, sino que se da en la mayoría -si no en todas- de las ciudades españolas de los siglos XVI al XIX -en algunas, incluso, persiste en la actualidad-. Además, a las ya tan citadas reglamentaciones, hay que añadir la existencia de una suerte de disposición especial en las edificaciones y distribución de espacios de la Villa y Corte, en la cual -como en otras ciudades de accidentado relieve- se suele edificar según las posibilidades y accidentes que ofrece el suelo, intentando, por una parte, obviar las dificultades -mucho más de notar con los medios de la época- y, por otra, explotar al máximo las condiciones naturales.

Con este "urbanismo natural", que une las condiciones especiales de la topografía a las necesidades humanas, hemos de relacionar el característico desarrollo de Madrid en función de los caminos de irradiación hacia otras localidades (Fuencarral, Guadalajara, Toledo, Alcalá, etc.), lo que determina que Madrid sea una ciudad "caminera" y que sus plazas sean triangulares, fruto del cruce de calles y caminos, "vibiales", en definitiva, como con tanta fortuna las calificó el profesor Chueca Goitia, que tan bien ha estudiado este tipo de desarrollo urbano, originador de la típica estructura de la capital madrileña.

Yo pretendo modestamente intentar hacer ver que no sólo existe lo enunciado hasta aquí, sino que en el desarrollo del Madrid del XVII hay una serie de constantes implícitas que aproximan el modo de formación y modelación de su conjunto ciudadano al concepto de urbanismo imperante en Europa durante el Barroco. Este concepto barroco ha de incidir en ocasiones en nuestras ciudades -como en el caso al que nos vamos a referir- sobre otra estructura anterior, la cual altera. Muchas de las ciudades españolas sufren

transformaciones de tipo parcial, a veces con mucho radio de acción, en los siglos XVII y XVIII.

El ejemplo sobre el que voy a tratar de probar mi aserto es harto característico: la madrileña calle del Sacramento, refiriéndome a ella como eje de un barrio de funciones y aspecto similares. Debo aclarar que no pretendo aquí, y en tan breve espacio, demostración detallada alguna, sino tan sólo unas breves puntualizaciones sobre el tema, entendiendo, eso sí, que constituye esta calle un caso significativo, ya que, perteneciendo al núcleo medieval de la villa, experimenta transformaciones a tenor del concepto urbanístico propio del Barroco.

La calle que nos ocupa era ya importante en la Baja Edad Media, sobre todo si nos referimos al siglo XV. Existía ya, a fines de éste, la famosa casa llamada "del Cordón" -que dió nombre a la calle y plazuela ante ella- y, desde principios del XVI, la "de Cisneros", cuya fachada posterior, de típico balcón corrido, da a Sacramento. Unía además la calle el reducido y primitivo recinto de la villa -que señoreaba el alcázar moro - con la Puerta Cerrada, constituyendo una de las pocas vías con amplitud y largura suficientes como para salirse de la complicada red de callejuelas, cuestas, barrancos y caminos que denotaba -y denota aún en ciertos lugares- que el proceso de formación de Madrid, típica ciudad de función militar, se había producido según el patrón musulmán.

Sin embargo, su auténtico carácter -con el cual va a llegar, sin sensibles alteraciones, hasta nuestros días, - va a prefigurarse a comienzos del siglo XVII, reinando Felipe III. Madrid acaba de reafirmarse en su capitalidad, y, sufriendo su casco una rapídisima evolución, van a desplazarse cada vez más hacia lo que antes eran, a lo sumo, arrabales, las funciones comerciales y, en general, el movimiento ciudadano. Así pues, la zona medieval, inmediata a palacio, va a acrecentar su aspecto fundamental: escenario de funciones cortesanas y políticas. Al tiempo, los barrios inmediatos van a acentuar su misión residencial.

En el caso que nos ocupa, será decisivo un hecho: el designio del valido, Duque de Uceda, respecto a construirse una residencia en la confluencia de Mayor y Sacramento, para lo cual moviliza hombres y dinero, consumándose la edificación en un período de tiempo muy rápido, sobre todo para la época. Corre el año de 1618. No es aquí nuestra intención historiar las circunstancias de la edificación, ni las vicisitudes y diversos empleos -residencia de Dª Mariana de Austria, de los Consejos, finalmente Capitanía- por que pasa el ilustre caserón, ya que nos interesa fundamentalmente en función del conjunto urbanístico que preside y, en parte, origina.

Volvamos, pues, a la evolución de la calle en sí: para completar su idea, le falta al Duque un elemento importante, como es la fundación religiosa bajo su patronato. Sin embargo, este inconveniente se obviará muy pronto, ya que en 1620, y bajo sus auspicios, va a fundarse junto al palacio el convento del Santísimo Sacramento, que prestará a la calle el nombre con que ha llegado hasta nuestros días. Cumple así D. Cristóbal sus aspiraciones de prócer barroco: lujoso palacio -próximo además a la residencia regia y envidiado por la nobleza de la Corte- y convento cercano, debido a su munificencia y protegido por su poderoso patronazgo.

Es trascendente la decisión de Uceda, persona de la máxima influencia en el Madrid

del tercer Felipe. Animados por su ejemplo, numerosos nobles construirán sus casas durante esta centuria y la siguiente, dando a la calle y barrio adyacente -entre Segovia, Mayor y Puerta Cerrada- su definitivo, señorial y madrileñísimo aspecto.

La acumulación de edificios nobles en este trozo es notable: a las casas -usemos la denominación de la época- más antiguas y pertenecientes a los añejos linajes madrileños -Cisneros, Cárdenas, Vargas, Lujanes, Dávila-, anteriores en su existencia a la institución de Madrid como capital, se suman los palacios de la más rancia nobleza llegada a la Corte, que elige su vivienda en la calle "bien" entre las demás: contemos entre éstos los del propio Uceda, Revillagigedo, y, entre los pertenecientes a la alta jerarquía eclesiástica, el del Arzobispo de Toledo.

Hemos hecho hincapié en el palacio de Uceda porque - aunque sin constituir el único móvil en el proceso de "barroca" evolución de la calle, dado por su mismas condiciones de todo tipo- fue, sin duda, el móvil que originó y encauzó este proceso. Es definitiva también en este caso la fundación del convento, origen de un conjunto harto típico y de fisonomía claramente perfilada. Apliquemos ahora las famosas premisas de Lavedan, aceptándolas como rectoras del urbanismo barroco, y veamos si se cumplen en el ejemplo a que está dedicado este breve trabajo.

Empecemos por la de la uniformidad. Aparece ésta bien clara. Está patente en las magnas proporciones de los edificios, su similar edificación, su simetría en cuanto a características y altura; en definitiva, en todo el conjunto de la calle, en su carácter "señorial" tantas veces citado. La prueba de esto nos la ofrece el siguiente texto, perteneciente a "El Antiguo Madrid", del insigne mantuano Mesonero Romanos: "...la espresada calle está compuesta exclusivamente de templos, palacios o casas principales de la nobleza madrileña y que ha llegado hasta nosotros con su aspecto severo y sus pretensiones heráldicas..." ¿Qué mejor demostración se puede aportar acerca del carácter uniforme y "programado" de la vía?.

Vayamos ahora con otra de las conocidas leyes de Lavedan: la de la constante de la línea recta. Demostraremos que esta condición se cumple con otro ejemplo: en 1720 se conceden en propiedad al convento del Santísimo Sacramento unos pies de terreno que constituían la callejuela de la Parra, lo que, unido a la anterior donación por el duque de Uceda de las casas "hasta la esquina de la calle del Rollo", hace que se forme un tramo recto en lo posible, que constituye un todo uniforme y otorga unidad a este trozo final de Sacramento, hasta su unión con la importante y cortesana calle Mayor.

También podría esto interpretarse como un intento de conseguir una perspectiva monumental, tercera condición de las establecidas por Lavedan como determinantes del urbanismo barroco: en efecto, la regularización del último sector de la calle permite enfilar la vista desde allí al conjunto formado por el palacio de Uceda y la frontera iglesia de Santa María -entonces existente-, extraordinariamente venerada en la Corte por su antigüedad y restaurada precisamente por la época en que construye su mansión Uceda. Es apreciable esta perspectiva en el plano de Teixeira, que, como es sabido, se graba en 1656.

Sin embargo, tenemos una más clara prueba de la búsqueda de lo monumental en la erección de la iglesia de S. Justo y S. Pastor, hoy más conocida bajo la advocación de S.

Miguel y, popularmente por "del Panecillo". Destruída por un incendio, se corre su emplazamiento hacia delante, situando el nuevo edificio en línea con el resto de los inmuebles de la calle -pues, según apreciamos en el Teixeira, el primitivo se encontraba algo retirado, con una diminuta plazuela, quizá antiguo cementerio de la parroquia, ante él-, con lo que se consigue unificar -de nuevo, las leyes de Lavedan- y rectificar la parte central de la calle -considerando, como consideramos, la callecita de S. Justo como incluída en Sacramento-.

Pero vayamos a lo que nos atañe más estrictamente de este punto: cuando se construye la nueva iglesia, la espléndida iglesia de Bonavía y Carlier, según directrices barrocas foráneas, se verifica el plan con tanta riqueza de medios y tal empaque, que sorprende en vía tan estrecha -a este respecto, nos recuerda la tradición del Barroco romano- al que no está al corriente de la importancia de la misma. Es clara, pues, la preocupación por dotar a la aristocrática barriada de un templo parroquial digno. ¡Lástima que la angostura del espacio circundante no permitiera realizar plenamente a los arquitectos su propósito de destacar la esbeltez y gallardía de la iglesia! Sólo se conseguirá una perspectiva con la suficiente profundidad en el siglo XIX, mediante la apertura del Pasaje del Obispo. Sin embargo, los artífices de la iglesia sí lograron en parte -y más de lo que vulgarmente se cree- realizar su propósito, al menos en mi entender. La airosa y orientalizante torre de S. Justo abarca como centro de perspectiva un amplio radio de extensión, siendo observable con precisión desde puntos tan distantes como la Plazuela de la Villa, Puerta Cerrada, el Viaducto y los altos de la Morería, siendo eje visual el más característico del espacio comprendido entre estos lugares. Hubiera sido al tiempo un precioso punto de mira para el no realizado -aunque en parte concluso un siglo después- proyecto de Sachetti.

Únicamente hemos de lamentar que no se llevase a efecto el proyecto de Ardemans, en cuanto supondría un S. Justo español dentro de un conjunto urbano español. No he tenido ocasión de consultar los planos, lo que me hubiera permitido apreciar hasta qué punto cambió la fisonomía total con la erección de la iglesia de Bonavía y Carlier.

Creo, sin embargo, que no hemos de lamentar el cambio. La iglesia de S. Justo resulta ser un elemento pintoresco y muy madrileño en medio de un conjunto original, completando el casticismo del mismo y no estorbando a su personalidad ni a su homogeneidad. En ese sentido, tan interesante y "castizo" nos parece el ejemplo madrileño como el burgalés de Lerma o el de Nuevo Baztán, con las diferencias inherentes al carácter más decididamente urbano del constituído por la madrileña calle del Sacramento.

Y esto, con toda modestia, hemos pretendido: el establecer la existencia de un urbanismo barroco "a la española", que se perfila en buen número de lugares -a más de los citados- de la geografía ibérica, soliendo adoptar el esquema palacio- iglesia - comunidad religiosa, lo que le confiere un carácter totalmente personal. En el caso presentado por mí estas premisas se cumplen. Creo además que se presenta ligado a la corriente urbanística europea con toda claridad, y que -además de no haber sido estudiado, que yo sepa- nos ofrece, no ya una trilogía sólo, como la antes citada, sino todo un barrio de personalidad muy apreciable en torno a ella.

Que la calle -y, en menor grado, el barrio- conservan este carácter nobiliario no ofrece la menor duda, a pesar de la bárbara amputación de hace algunos años, que hizo

desaparecer algunas manzanas para la construcción de un aparcamiento de dudosísima utilidad.

No obstante, y a pesar de ello, el barrio, repetimos, permanece en lo esencial inalterable, teniendo la misma validez que hace más de un siglo las palabras de Mesonero, tomadas del mismo libro al que, más atrás, nos referimos: "...sin que ni una sola tienda de comercio, símbolo de la animación y movimiento de la moderna villa, haya venido todavía a interrumpir aquel grave continente de sus fachadas austeras y monótonas".

BIBLIOGRAFIA

Lavedan, Pierre. "Histoire de l'Urbanisme. Renaissance et Temps modernes". 2ª ed. París 1959.

Agulló y Cobo, Mercedes. "La Basílica Pontificia de San Miguel". Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, Madrid 1970. (Amplia referencia sobre la iglesia. También aparecen datos en el artículo de José del Corral sobre Teodoro Ardemans..." Anales del Instituto de Estudios Madrileños", T. X, correspondiente a 1974, pág. 171. El diseño de Ardemans se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid).

Chueca Goitia, F. y otros. "Resumen histórico del Urbanismo en España". Madrid, 1954.
" " . "Breve historia del Urbanismo". Alianza. Madrid, 1968.

Mesonero Romanos, R.d. "El antiguo Madrid..." Madrid, 1861 (ed. Príncipe).
" " . "Manual de Madrid". Madrid, ed. de 1831.

Molina Campuzano, Miguel. "Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII". Madrid, 1960. (I. E. A. L. ed. por Aula de Cultura del Ayuntamiento de Madrid).

Tormo, Elías. "Las Iglesias del Antiguo Madrid". Madrid, 1927.

Texeira. Plano de Madrid (1656). Ed. del Ayuntamiento de Madrid, 1965.

Documentos pertenecientes al Archivo de Villa de Madrid.

UBER DIE STRUKTUR DER SPANISCHEN KIRCHE IM 16.-18. JAHRHUNDERT

ERWIN WALTER PALM. UNIVERSITAT HEIDELBERG. DEUTSCHLAND

Es sollen, auf mittelalterliche Voraussetzungen zurückgehende, Aspekte des spanischen Kirchenbaus diskutiert werden, die sich zwischen Ende des 15. und Mitte des 18. Jahrhunderts zu überprägnanten Faktoren entwikkeln. Dabei handelt es sich einerseits um Elemente (wie den "coro bajo"), die eine ältere Tradition fortsetzen also um Formen, die entgegen der unifizierenden Raumtendenz des Barock, aus liturgischen Gründen, nicht abgebaut werden. Andererseits haben wir es mit Neuformen zu tun, die gemeinsame Ansätze im ausserspanischen Barock übersteigern und die eine paychische Durchbrechung der konkreten Raumgrenze bedeuten (Retabelfassade : "transparente ; camarin"). Im allgemeinen tritt keines der Elemente in Verbindung mit dem anderen auf. Seiner Funktion nach negiert jedes für sich einen rational konstruierbaren Raum. Alle sind als Sonderformen der spanischen Architektur zu betrachten.

1) Coro bajo. Der Herkunft nach mittelalterlich, ist der, im Schiff gelegene, aus den "cancelli" entwickelte Chor der Bischofs- und Stiftskirchen, ein für Altar und Kleriker (circumstantes altarem) bestimmter, aus dem Gemeinderaum ausgesonderter Eigenraum. Die hohen Umfassungsmauern betonen den numinösen Charakter des in sich geschlossenen Körpers, der die Gemeinde auf die Seitenschiffe und die ersten Joche des Kirchengebäudes beschränkt. Entsprechend dem im Hochmittelalter eingeführten Lettneraltar der europäischen Klosterkirchen ("La désir de voir l'hostie") wird der Chor mit einem an seiner Aussenmauer, dem Portal gegenüberliegenden Rückaltar ausgestattet. Zusätzlich entwickelt das 18. Jahrhundert auf der Rückseite des Hochaltars Anlagen, wie die "transparentes" in Toledo und Cuenca. Es wird damit eine Monumentalform für jene gesamteuropäische Tendenz des Barock geschaffen, den Ort (und damit gewissermassen die Strahlkraft) des Sakraments auf der Aussenwand der Kirche, hinter Sakramentskapelle oder Hochaltar, durch Reliefs zu markieren, die Verehrung der Monstranz durch Engel Zeigen.

2) Retabelfassade. Anstelle der von Alberti vorgeschlagenen Tempelfassaden der italienischen Kirche, zeigt Spanien, von der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert an, eine Fassadendekoration, die auf Retabelelemente zuzückgeht Vor allem in Übersee

wird dann von der Mitte des 17, Jahrhunderts an eine Retabelfassade entwickelt, die eine konsequente Vorwegnahme des Altarretabels durch das Auge bedeutet. Die Verfestigung der optischen Antizipation in der greifbaren Realität des Steins verleiht dieser Schöpfung den rhetorisch-propagandistischen Effekt. Dem Anspruch nach macht die Grosskulisse der Retabelfassade den ausserhalb der Kirche liegenden Raum zum Schiff (entsprechend der Art wie in der europäischen Architektur des Absolutismus der Herrensitz das Umland auf sich hin organisiert).

3) Camarín. Gleichfalls seit der Mitte des 17. Jahrhunderts weisen spanische Kirchen am Kopfende ein "camarín" auf, das aus verschiedenen spätmittelalterlichen Voraussetzungen entstanden, einen neuen numinösen Bezirk über oder hinter dem Altar schafft. Aber während im übrigen Katholischen Europa der Barock meist optisch nicht unmittelbar aufeinander bezogene Räume (Turin, Trier) bevorzugt, stellt Spanien die optische Einheit her. (Nur das andalusische Turmcamarín setzt eine ältere Tradition fort) Wir haben es also mit einem ähnlichen Vorgang wie bei der Retabelfassade zu tun. Die Altarwand wird durchsichtig und gibt den Blick auf ein "sanctissimun" hinter dem Altar frei.

In ihrem irrationalen Verhältnis zum Raum scheinen alle drei Elemente auf ein geringes Interesse an der konkreten Gestaltung des Schiffs zu deuten. Aber sind diese, im gegebenen Architekturbestand nicht koordinierten, Erscheinungen überhaupt aufeinander beziehbar?.

Rein morphologisch liesse sich jede der genannten Architekturvokabeen innerhalb einer europäischen Barockgrammatik verstehen. Die Retabelfassade scheint das geistliche Gegenstück zur symbolischen Form weltlicher Machtdarstellung. "Camarín" und "transparente" scheinen in der Aktivierung psychischer Raumerfahrung parallel zu einer illusionistisch darstellbaren, das heisst, rational nachvollziehbaren Raumerweiterung konzipiert. Selbst der geschlossene Block des "coro bajo" liesse sich in Entsprechung zu der zunehmenden inbeziehung präexistenter heiliger Stätten in das Kirchengebäude deuten.

Indessen sind die verschiedenen auf morphologischer und stilistischer Ebene beschriebenen Phänomene in der Tiefenstruktur auf einen einzigen Auslöser zurückführbar. Sie sind Funktionen der generativen Kraft des Altars. Der "coro bajo" mit Rückaltar und "transparente" als durchsichtigen Wänden ist ebenso wie, in einer zweiten Phase, der vorweggenommene Retabel der Fassade und das zugleich dem Auge sich öffnende und (vom Schiff her) unzugängliche "camarín" eine symbolische Aussage über den gleichen Gegenstand. Nur der Altar macht das ganze Symbolsystem unmittelbar verständlich, beziehungsweise es sind die überprägnanten Symbolformen, die auf diesen Auslöser zurückweisen.

Die erhöhte Aufmerksamkeit, die gerade in Spanien die Gegenreformation dem Gemeinderaum widmet, ist nur scheinbar eine Widerlegung dieser Strukturaufnahme. Ganz offenbar ist es kein Zufall, dass Spanien die vom italienischen Barock geschaffene Dynamisierung des Schiffs, als Selbstdarstellung des Raums, nicht rezipiert. Nicht aus aesthetischen Gründen, sondern weil die Saecularisation des Raums nicht (oder nur zögernd) vollzogen wird.

LA CASA DE DIEGO VELAZQUEZ Y EL MUSEO DE AMBIENTE HISTORICO CUBANO

FRANCISCO PRAT PUIG. UNIVERSIDAD DE ORIENTE. CUBA*

El Museo de Ambiente Histórico Cubano se halla alojado en la vieja casona que en el costado del Parque Céspedes, que anteriormente era la Plaza de Armas, estaba numerada con los núms. 602 al 612 de la calle de Santo Tomás, actualmente Félix Pena. Llegó a nuestra época en estado de completa degradación, por muchos considerada construcción en estado de ruina insalvable, convertida en cuarterías de múltiples y hacinadas viviendas, comercios, industrias, oficinas y hasta templo de una logia masónica.

Fue detectada el año de 1942, durante nuestro viaje de estudios de la arquitectura cubana, como un monumento representativo de la morisca arquitectura criolla, que entonces atribuímos al siglo XVII, basándonos en los techos subsistentes en la misma. Se logró que fuera declarada Monumento Nacional.

Adscrita al ancestral patrimonio familiar de la encumbrada familia catalana de los Vidal y Cuadras, esta venerable casona ha sido reivindicada para el patrimonio histórico cultural cubano por obra de la Revolución, en este campo redentora como en otros muchos de la cultura.

Que una destartalada y maltratada construcción antigua, con techos al aire por tener sus apeos en cabezas totalmente podridas, haya podido restaurarse respetando sus originales cubiertas, como demanda toda consciente restauración, puede considerarse una aventura. Que, además, hayamos podido preservar toda la original estructura del edificio y devolverle su aspecto primitivo a cada parte antigua de las que han subsistido, a pesar de las mutilaciones y deformaciones padecidas, merece el calificativo de labor aguerrida.

* Debido a su larga extensión, sólo publicamos de esta ponencia los dos capítulos centrales de los siete de que constaba, al no incidir los demás de un modo directo en la problemática estudiada en esta sección. Quedan pues sin publicar, los capítulos I ("Genesis de la casa hasta su restauración"), II ("Proceso y problemática de la restauración"), V ("Naturaleza y objetivos del Museo de Ambiente Histórico Cubano"), VI ("Función cultural del Museo") y VII ("A manera de colofón. Dedicatoria del Museo").

Y ambos objetivos se han cumplido a plenitud en nuestra restauración.

CONSIDERACIONES ARQUEOLOGICO-ARTISTICAS

En conclusión, podemos afirmar que el edificio restaurado conservaba al iniciar nuestro trabajo de restauración lo esencial de su estructura primitiva, aunque sus elementos estaban sumamente desfigurados y ocultos, sin que estas estructuras hubieran sido grandemente destruídas antes de llegar a su degradante utilización en el presente siglo.

No encontramos en el edificio huellas de incendios ni de hundimientos, ni de modificaciones que afectaron a áreas extensas. Una sola gran grieta sísmica apareció en el costado de la calle Aguilera sin que hubiera llegado a provocar el derrumbe en el muro que la padecía.

Otras conclusiones inferimos de nuestro trabajo, derivadas de la valoración arqueológica de sus elementos sustanciales, tales como techos, portadas, puertas y técnica de construcción, que prueban que la casa conservaba lo fundamental de la masa que la integraba en el siglo dieciseis. Por esta remota cronología abogan de modo inequívoco su portada primitiva, cuya guarnición de cantería de piedra local es de un temprano estilo plateresco, penetrado aún de reminiscencias góticas, como lo evidencia el tener sus pilastras embutidas en un rebajo del muro flanqueado de molduras y cabujones de estirpe aún gótica, su cornisamento con hipocampos, collarines de cuentas, y hojas de agua, de legítima dicción plateresca, son elementos del temprano renacimiento hispano de un siglo XVI incipiente. Además de la portada, es elemento arqueológico del siglo XVI la índole de la cantería de la casa, cuyas regulares hiladas, desiguales entre sí las superpuestas, pero corridas uniformemente cada una a través de sus frentes de fachada con igual altura, es, junto con el grueso aparejo de los sillares y los plomizos tarugos verticales y grampas laterales que los amarran, de evidente aspecto plateresco, fechable, por esto, en el siglo XVI. Un capitel apareció empotrado en el jambaje del hueco ampliado en el siglo XVIII, por tanto presumiblemente procedente de otra parte de la misma casa, cuyo estilo toscano con molduraje en fuerte nacela, también sugiere un plateresco penetrado de goticismo que la nacela evoca, de temprano siglo XVI, con toda probabilidad. Este capitel se exhibe en la galería alta.

La pureza de los techos de alfarje morisco de la planta baja es única en el acervo de las techumbres criollas, lo que permite suponer su mayor antigüedad respecto a los demás techos cubanos. Lo mismo podemos decir de las armaduras, más puras que las análogas locales, por tanto presumiblemente más antiguas las de esta casa. Las pinturas murales, con zócalos que recuadran los vanos, son, por este detalle y por su aspecto, como las que aparecen en los conventos mexicanos de mediados del dieciseis, lo que no obsta para que los de esta casa puedan ser anteriores, imitando los de azulejos que probablemente recuadraron los arcos de la planta baja, como luego se dirá.

La tronera que miraba hacia la Bahía, tuvo antepuesto en dirección hacia la misma, a unos ciento cincuenta metros, un fuerte, con restos subsistentes en nuestros días. Si, como de su aspecto puede inferirse, este es el fuerte que Diego Velázquez construyó hacia 1520, es obvio que esta tronera y la casa en que se hizo fue anterior al año 1520 en que probablemente se construyó el fuerte, dejando a la tronera del todo obsoleta e inútil.

La manera de mampostear el ladrillo usado en los jambajes de los huecos y partes neurálgicas de los muros, a base de hiladas seguidas de ladrillos asentados sobre gruesas capas de mortero de cal y arena, llamadas tendeles, y con juntas laterales de dicho material también muy anchas, llamadas llagas, es una técnica típicamente del siglo XVI. En la planta alta los muros de mampostería que la configuran tienen alineamientos de materiales de barro cocido, ladrillos, tejas, etc. a cada sesenta u ochenta centímetros, limitando las capas de mampuesto de piedra y mortero de cal; tales alineamientos tendientes a formar bloques o unidades constructivas que procuran rigidez y elasticidad a los mismos, son las llamadas verdugadas, típica técnica morisca medieval que puede haber llegado al siglo XVI, pero difícilmente haberlo rebasado, según comprobamos con nuestras experiencias locales.

Es de notar que estas características constructivas propias del siglo XVI se extienden a toda la masa del edificio. Las techumbres también ofrecen características propias de esta centuria, pero a diferencia de los muros cuyos técnicas cambiaron después, la técnica de los techos en Cuba se perpetuó hasta mediados del siglo XVIII, más o menos, con pocas modificaciones.

Hace unos veinte años al remover el subsuelo para la construcción del edificio del actual Centro Cultural, en la vecina esquina opuesta a la casa, se hallaron fragmentos de azulejos dispersos por el terreno, de tipo de los conocidos como azulejos de arista, o cazoleta, con temas estrellados de estirpe mora, los mismos de los lazos de los tirantes de la casa, y con temas vegetales de aspecto renacentista. Estos azulejos moriscos andaluces son de un temprano siglo XVI. Su hallazgo en el vecino solar, que no fue edificado hasta el siglo XVII, y el haberlos encontrado sueltos nos permite sospechar que, tal vez, procedan de esta casa y posiblemente de las partes de la planta baja donde había huellas de haber tenido engastados elementos decorativos que, en la restauración, indicamos mediante tablas superpuestas. Si estas disquisiciones son fundadas, tenemos un argumento más para poder considerar esa construcción como del siglo XVI.

En el mismo solar vecino aparecieron una serie de basureros, algunos en hoyos que tenían la forma de fosas sepulcrales. En uno de ellos apareció un lote cerámico de mesa, de cocina y de servicio sanitario, de un tempranísimo siglo XVI. Dado el hecho de que este basurero distaba solamente unos quince metros de la casa, es lícito suponer que lo fuera de la misma, ofreciéndonos un elemento cronológico más que apunta al siglo XVI temprano, como testimonio de que la casa ya existía entonces. Estos hallazgos cerámicos por sí solos no hubieran sido traídos a colación por nosotros, si otras pruebas documentales que más adelante se referirán no dieran motivo a sospechar que los mismos se relacionaban con esta construcción.

Estilísticamente la casa es un ejemplar netamente morisco por su planta, su técnica de construcción, sus techumbres y por la índole de la mayoría de sus decoraciones. Pero este estilo es el que de modo general caracteriza a toda la arquitectura cubana, por lo menos hasta mediados del siglo XVIII. Si nos basáramos en una valoración cualitativa sería lícito decir que el carácter morisco de esta construcción es más puro que el de la mayoría de las demás edificaciones cubanas, de la totalidad de ellas, cabría afirmar. Podríamos incluso caer en la tentación de considerar esta casa como al prototipo de las cubanas, lo que sería cierto viéndola como el ejemplar más perfecto, pero quizás no sería correcto considerarla prototipo en la acepción de modelo único

del que derivan los demás ejemplares, ya que las variantes regionales que se aprecian en la decoración de los distintos edificios de estilo morisco criollo, permiten sospechar que estas diferencias fueron debidas a la presencia de distintas cuadrillas de contructores moriscos en cada región, y no derivar de un ejemplar dado, lo que significaría una sola cuadrilla inicial. En todo caso el hecho de que esta casa tenga el más puro estilo morisco es otro argumento que aboga en favor de considerar la casa como ejemplar del siglo XVI.

En nuestros estudios hemos llegado a poder precisar una orgánica evolución de la arquitectura criolla. Y en este proceso uno de los elementos que evolucionan son los puntales, más bajos al comienzo y que van elevándose paulatinamente, y, también, las proporciones de los huecos que son más chatos en los más antiguos y que luego van haciéndose paulatinamente más esbeltos. Aplicando estas experiencias a nuestro monumento resulta ser uno de los ejemplares más chatos y de huecos más rechonchos entre los criollos de su categoría, por tanto atribuíble al comienzo del proceso de orgánica evolución, y, en consecuencia presumiblemente el más antiguo.

Pero como dato cronológico más concluyente resulta ser el que lo morisco en esta casa aparece fundido a manifestaciones de estilo plateresco temprano y este estilo es privativo en todas partes del siglo XVI. Debe destacarse, además, que todos los elementos platerescos que en la casa aparecen son de aspecto arcaico, abogando por un temprano siglo XVI.

Conocedores de todas las anteriores experiencias y convencidos de la veracidad de las especulaciones que las acompañan, nosotros al terminar la restauración afirmábamos, sin embargo, que la construcción debía ser de la primera mitad del siglo XVI, de entre 1530 y 1550.

HISTORIA DOCUMENTADA DE LA CASA, SU ORIGEN Y DESTINO

De un ilustre abolengo podrían considerarse reveladoras las noticias documentales acopiadas en torno al origen y destino inicial de la casa objeto de nuestra restauración. Hemos de confesar que las pesquisas documentales llevadas a cabo no entraban en la órbita de nuestras intenciones, a pesar de que en todo trabajo de restauración lo normal es empezar por el acopio de datos escritos y gráficos. Esta inhibición era debida a que nuestras anteriores experiencias en relación con este propósito de acopio documental, nunca habían tenido éxito en los trabajos que habíamos realizado en Cuba, creemos que debido a la escasez de documentos y a la imprecisión de la topografía y de la toponimia urbanas referidas en los documentos antiguos, ya que no había nombres de calles ni números en las mismas a las que remitirse para precisar la relación entre determinada referencia documental y tal o más cual construcción. Si a pesar de nuestras malas experiencias anteriores nos decidimos a realizar la investigación histórica basada en documentación escrita, fue porque recién terminado el museo numerosos visitantes nos acosaban con incitantes preguntas referentes a quién pertenecería tan destacado monumento, de época tan remota y tan privilegiadamente situado en el conjunto de la ciudad, y éstos nos decidieron a realizar nuestras pesquisas. La circunstancia de que para la historiografía romántica española del siglo pasado los conquistadores y la época de la conquista constituían la representación del héroe y de la heroico por antonomasia, determinó que se exhumaran y publicaran cuantos documentos se

hallaban referentes a estos personajes y hechos, en sendas colecciones de documentos, y la feliz coyuntura de haber podido consultar parte de los cuarenta tomos de la Colección de Documentos Inéditos del Archivo de Indias, vinieron en auxilio nuestro para realizar este empeño en el que la historiografía clásica cubana, también animada de la misma predilección, nos sirvió de magnífico complemento, con cuyos concursos son muchos y muy elocuentes los datos que en relación con el propósito perseguido han aparecido, siendo, en cambio, escasísimos los que pueden suscitar dudas o confusión sobre el particular.

Veamos los datos que hemos acopiado, tomados de documentos coetáneos, y contenidos en referencias de la historiografía antigua cubana, generalmente basada en documentos de la época a la que se refiere, cuyas fuentes a veces se citan, otras no, pero que reputamos que acostumbraban a basarse en ellas, y los que nos procura la historiografía contemporánea, generalmente sin citar las fuentes en las que basan sus afirmaciones, por tanto más necesitadas de caución que las antiguas, mucho más fidedignas en general.

Los españoles al comenzar la población de la ciudad de Santiago de Cuba decidieron solicitar al Rey la erección de la Casa de Contratación y de un fuerte. Esta petición de 1515 presentada por los oficiales reales a nombre de Diego Velázquez [1] solicitaba, además, se mandaran maestros albañiles, doce negros y dos pares de bueyes. Igualmente la relación de Diego Velázquez a S.A. dice que todos acordaron que en Santiago de Cuba se hiciese Casa de Contratación [2]. Otro documento contenido en la inédita Colección Muñoz, reportado por Rodríguez Ferrer, dice, también, que en virtud de carta de agosto de 1515 a S.A. por el Teniente de Gobernador, notifica que concordaron que se hiciera Casa de Contratación [3]. El propio Rodríguez Ferrer dice que Diego Velázquez pidió directamente al Rey se fundara en Santiago de Cuba una fortaleza y una Casa de Contratación [4]. En otra parte de su obra el propio Rodríguez Ferrer dice que a poco de fundada Santiago se levantaba "un edificio de cantería", para la fundición, a manera de Casa de Contratación y que fue construído con el concurso de algunos castellanos y los brazos indios [5]. Nótese que cita como una misma casa la Casa de Contratación y la Casa de Fundición del Oro.

Por carta de Diego Velázquez a S.M. sabemos que el 23 de agosto de 1519 ya se fundía oro en la Casa de Fundición de Santiago [6].

La Casa de Contratación que con tanta diligencia y celeridad se construyó en Santiago de Cuba seguramente sería un remedo de la que años antes se había erigido en Santo Domingo, y ambas, probablemente, copia de la Casa de Contratación de Sevilla, centro de todas las operaciones mercantiles y financieras relacionadas con América, bajo control estatal, y centro de enseñanza de navegación, táctica militar y de conquista, y de matemáticas. Dado el entusiasmo y confianza en la bienandanza de la conquista de Cuba, cifradas en el deslumbrante brillo del oro que se iba encontrando, hemos de imaginar que el erigir la Casa de Contratación tendría como objetivo principal controlar tanto la fundición como la venta del oro al estado español, lo que explica la unión en un mismo edificio de la Contratación y la Fundición, tanto como, quizás también, utilizarla como centro de reuniones para enseñanzas y cambios de impresiones u orientaciones sobre los descubrimientos y conquistas.

Por varios documentos del Archivo General de Indias, amablemente reportados por el compañero César García del Pino, sabemos que el horno de la fundición del oro y según parece también la Casa de la Contratación pasaron después de 1520 a otra casa que fue habilitada con obras adecuadasen 1536 [7].

En relación con la Casa de Contratación y la de la Fundición del Oro, debemos abordar lo que nos dicen los autores referente a la casa vivienda de Diego Velázquez: Jacobo de la Pezuela nos informa que Velázquez había fijado en Santiago su residencia y domicilio desde que emprendió la fundación y que lo había formado con los pobladores más notables de la isla o los más ricos, entiéndase que la habían pagado [8].

Además de Pezuela hemos encontrado otros nueve autores que citan que Velázquez tuvo casa propia en Santiago, construída por él mismo y dan algún detalle sobre esta casa. Como que estas noticias están relacionadas con la casa objeto de nuestro estudio, voy a citarlas. El propio Pezuela dice, además, que la existencia de esta casa de Diego Velázquez en Santiago fue la causa de que después de la muerte de aquel gobernador, residieran sus sucesores en Santiago y fuera tenida esta ciudad por capital [9]. De la casa dice, también, que Velázquez murió en 1524 en la casa cerca de la Plaza de Armas, que se conservaba todavía en 1843 con esta tradición [10]. Mario del Pino [11], por su parte, dice que el pomposamente llamado hospital de Santiago debió ser un barracón de guano como todas las viviendas de la ciudad, "con excepción de la de Velázquez que era de cantería". En los autos contra el teniente de gobernador de Cuba Alonso Zuazo [12] se dice que la carta de los mismos fue hecha estando en las "casas de la morada del dicho Adelantado", Diego Velázquez, el día 11 de mayo de 1521. En el traslado de poder otorgado por Diego Velázquez a Manuel de Rojas, el día 10 de julio de 1521 [13] hecho en dicha ciudad de Santiago, "en las casas propias de la morada de dicho Adelantado que son en esta dicha ciudad". En testimonio judicial aportado el año 1519 se informa que el Adelantado y el piloto Alaminos, "estaban arrimados a unas barandas en la casa del dicho Adelantado" [14], Raúl Ibarra Albuerne [15] dice que Cortés, terminada la ermita de Santa Catalina "se dio a concluir la casa residencia del Adelantado don Diego Velázquez". Emilio Bacardí [16] dice que Velázquez habitó la primera casa en el lugar que es la calle Félix Pena esquina a Heredia. Cuba Contemporánea parafrasea lo dicho por el historiador Bacardí [17]. Resumiendo ordenadamente y con mirada de acuidad dilucidadora la serie de noticias reproducidas casi textualmente resulta posible aplicarlos a determinado monumento, de manera que parecen haberse escrito para referirse concretamente a la casa situada en la calle Félix Pena, que en aquella época era llamada la calle Real [18], esquina a la de Aguilera, entonces llamada de la Marina. Esta casa forma costado con el Parque Céspedes, antiguamente Plaza de Armas, y a pesar de su ilustre abolengo se perdió su conocimiento a mediados del siglo pasado, hasta cuya época había llegado con esta tradición, según testimonia Pezuela [19].

Hemos de advertir enfáticamente que la aplicación de todas estas noticias a la casa del Museo de Ambiente Histórico Cubano se logra sin ningún forcejeo, dificultad, ni contradicción, salvo dos desajustes que serán debidamente expuestos y refutados.

Así, pues, de los documentos y noticias exhumados por nosotros y reproducidos anteriormente se deduce que los fundadores de Santiago de Cuba decidieron construir una Casa de Contratación, para centralizar las operaciones comerciales de Cuba, a manera de la de Santo Domingo y de la de Sevilla. El acuerdo de su construcción se

tomó en el año de 1515 y pocos años después estaba terminada. Esta Casa de Contratación fue construída con los recursos de los castellanos principales de la isla, por oficiales albañiles auxiliados por indios y se hizo de cantería, siendo conforme destacan, única de esta técnica en la ciudad, entonces toda ella de madera y guano. La Casa de Contratación era, a la vez, la Casa de la Fundición del Oro, y ya se fundía en ella en el año de 1519, cuando debía estar ya terminada.

Las noticias históricas y documentales manifiestan reiteradamente que Diego Velázquez tuvo casa propia en Santiago de Cuba. Sitúan esta casa cerca de la Plaza de Armas, el actual Parque Céspedes, y localizan su vivienda en los altos de una casa. Refieren que la construcción de la casa del Adelantado fue terminada por Hernán Cortés antes de su partida a México, que tuvo lugar el año de 1519, la misma fecha de terminación del horno, y que era de cantería, destacando, también, que era única de esta técnica entre las casas de guano que formaban la ciudad.

Esta vivienda de Diego Velázquez en Santiago de Cuba debió estar en la misma Casa de Contratación. Prueba esta suposición el hecho de que ambas son singularizadas como casas únicas de cantería, y si eran únicas tenían que ser forzosamente la misma casa, tal es la necesaria conclusión a la que se llega de la meditada lectura de las noticias aportadas por Rodríguez Ferrer[5] y por Mario del Pino[11]. Esta suposición de que la Casa de Contratación y la vivienda de Diego Velázquez estaban en una misma casa que era de cantería, se complementa con la noticia probada documentalmente[20] de que la Casa de Contratación contenía, también, en la misma construcción la Casa de la Fundición del Oro.

La pluralidad de la casa de la morada del Adelantado como casa, además, de la Fundición y de la Contratación es claramente aludida por los documentos, citándolas como las casas que son de la morada del Adelantado [12] y [13].

Las circunstancias de ser la Casa de Contratación la misma de la Fundición y ésta y la morada de Diego Velázquez casas únicas de cantería, se encuentran elocuentemente plasmadas en nuestra casa del Parque Céspedes esquina a Aguilera. Allí hay, patente para que todo el mundo la vea, la original cantería plateresca, única de las halladas por nosotros con esta técnica en toda Cuba durante la época colonial. Además de esta cantería la casa conserva algo mutilado un horno, en un cuerpo de edificio originalmente aislado y situado en la esquina posterior del patio, que se explica perfectamente como la parte fundamental de la Casa de la Fundición del Oro. Este horno presenta la técnica de construcción con que los documentos referidos anteriormente[21] lo describen, a consecuencia de no haber invertido en su arreglo más de doscientos castellanos.

A pesar de llevar muchos años trabajando en la arquitectura criolla de la época colonial, nunca hemos hallado ningún horno en construcción alguna, y el hecho de que lo hallemos en esta casa nos permite atribuirlo a la especial circunstancia de ser de una fundición.

La cantería y el horno de nuestra casona, únicos en el acervo de la arquitectura cubana de la época colonial, constituyen, pues, los maravillosos hilos de Ariadna por los cuales de modo que consideramos muy fundado podemos atribuir, sin que abriguemos de ello ninguna duda, la casa de la morada de Diego Velázquez y la Casa de la

Contratación con su hermana melliza de la Fundición, a la casa del Museo del Parque Céspedes. Pero es que, además, esta casa del Museo, ratificando aún más nuestro aserto, aparece situada cerca de la Plaza de Armas, tal como los documentos localizan la casa del Adelantado, y de altos, tal como se sitúa la vivienda de Diego Velázquez.

Abundando con nuestra afirmación, la especial hechura y distribución de la casa del Parque parece indicar un funcionamiento que claramente se aviene a la triple aplicación que los documentos refieren: una vasta sala acodada recorre en la planta baja las dos crujías paralelas a la calle, teniendo comunicación con el exterior solamente a través de la portada, situada en el zaguán de la casa y mediante una puerta de escape al extremo del salón por el costado de Aguilera. Una portada lo comunica con la galería principal del patio y otra puerta al extremo de la crujía menor enlazaba este salón con el colgadizo que conducía al horno de la fundición. Este conjunto de planta baja por su vastedad, intercomunicación y accesibilidad reúne condiciones para servir de lugar de congregación de los vendedores de oro u otros efectos que demandaba la Casa de Contratación y estaba en la directa relación a que aluden los documentos con la Fundición, situada al lado opuesto del patio.

El cuerpo de edificio que al costado opuesto de la Contratación hay en el patio, conserva aún el arruinado horno de la fundición del oro, con su chimenea en los altos. Es posible que parte del colgadizo adyacente fuera usado por los funcionarios de la Casa de la Fundición y el todo forma un conjunto que guarda la debida relación con la vecina Casa de Contratación, para el correcto funcionamiento de ambas entidades, y hace probable su uso y destino como la documentalmente citada Casa de la Fundición.

Con absoluta privacidad en la planta alta, sólo comunicada por la escalera con el mundo exterior, que la cancela situada tradicionalmente en el descanso de la misma y las celosías de las galerías altas y los balcones aislaban del mismo, cuando se quería vivir aparte, moraba en una orgánica y aislada vivienda situada en los altos de la casa del Museo don Diego Velázquez de Cuéllar, un poco como gran señor del Renacimiento y un mucho como despechado y ambicioso señor feudal. Tal uso y función se avienen perfectamente con la estructura de esta planta alta.

Abogando en favor de que la casa del Parque es la de Diego Velázquez aparece el elocuente dato histórico-arqueológico que supone la existencia en el salón principal de los altos de la casa, mirando a la Bahía, de una tronera que nosotros encontramos tapiada. Por diversas ordenanzas dictadas por los Reyes Católicos con el fin de destruir el poderío de la díscola nobleza, se prohibía terminantemente que nadie que no fuera Adelantado o Corregidor pudiera tener en su casa fortificación alguna. Estas ordenanzas estaban vigentes en la Cuba de Velázquez y la presencia de la tronera para disparar culebrinas, falconetes o lombardas en esta casa permite suponer que, efectivamente, había esta tronera por ser la casa la del Adelantado, quien, por otro lado, de puro levantisco y desconfiado que era, de no existir las ordenanzas tampoco hubiera tolerado que ningún súbdito suyo se fortificara en su casa, haciendo frente a su omnímodo poderío.

Más que como prueba como indicio que concuerda con esta atribución de la casa del Museo con la de Diego Velázquez, queremos recordar que a sólo unos quince metros

de la misma hace años hallamos basureros conteniendo material cerámico de un tempranísimo siglo XVI, que lógicamente fue usado en la misma casa y que revela un lujo acorde con el que, según los documentos, se rodeaba Diego Velázquez, especialmente por los azulejos moriscos que debieron adornar las paredes y pisos de la casa.

A mayor abundamiento, todas las inferencias cronológicas que la arqueología nos había aportado, indicando que la casa debía ser de la primera mitad del siglo XVI, concuerdan sin dificultad ninguna con el hecho de que ésta, como hoy creemos firmemente, sea la casa del Adelantado de la isla Fernandina, don Diego Velázquez de Cuéllar.

Finalmente un reciente trabajo del cuidadoso historiador de la etapa de la Conquista, compañero Leo Miranda[19], precisa documentalmente el emplazamiento de la casa de Diego Velázquez en la esquina de las actuales calles Félix Pena y Aguilera, en el Parque Céspedes, viniendo a corroborar la serie de pruebas antes referidas, que ya permitían localizarla en la misma casa de nuestro Museo de Ambiente Histórico Cubano.

Los documentos aportados en este trabajo prueban que el gobernador Gonzalo de Guzmán adquirió en pública subasta la casa de Diego Velázquez a su muerte y que la vivió hasta su fallecimiento, ocurrido en 1539. En el juicio de residencia que le tomó el licenciado Vadillo se cita la casa de Gonzalo de Guzmán como situada "en la calle que descendía de la plaza de esta ciudad para el puerto", entonces llamada de la Mar, después y actualmente aún llamada calle de la Marina y oficialmente Aguilera. Muerto Gonzalo de Guzmán la casa la vivió el Obispo Diego Sarmiento quien fue atacado en ella y en la averiguación del incidente, seguido por el escribano público Calderón, se dice que "el escándalo acaecido (fue) en la calle real". Esta calle Real en la que también sitúan la casa es la que ahora se llama Félix Pena, anteriormente Estrada Palma y vulgarmente Santo Tomás, y forma esquina con la de la Mar, antes referida como la calle de la casa de Gonzalo de Guzmán, o sea que se la sitúa documentalmente en la encrucijada de la calle Real y de la calle de la Mar, ahora Félix Pena y Aguilera, al costado del Parque Céspedes, la antigua Plaza de la ciudad, donde se encuentra la casa que por todas estas circunstancias consideramos la de Diego Velázquez de Cuéllar en Santiago de Cuba.

No obstante la firme convicción de que nuestra atribución es fundada, con el fin de que cada cual pueda por sí mismo opinar sobre el particular, vamos a referirnos a las dos únicas noticias halladas por nosotros que no se avienen de modo claro con nuestros especulaciones: son la información publicada por don Emilio Bacardí[16] diciendo que Velázquez habitó la primera casa en el lugar que es hoy Estrada Palma, (Félix Pena) esquina a Heredia, frente a la actual Catedral. En relación con este emplazamiento de la casa, según él en la esquina siguiente de la calle Félix Pena, opinamos que la esquina de Heredia y Félix Pena no parece tener las condiciones de seguridad que hubiera exigido el Gobernador, por hallarse entonces al pie de una loma, donde después, rebajándola, se asentó la Catedral, ya que nunca un hombre de armas de aquel entonces se hubiera resignado a vivir al pie de un altozano desde el cual podían achicharrarlo irremisiblemente, sin defensa posible. Además, con toda probabilidad la ladera de la loma por el costado de la Plaza de Armas entonces debía interceptar lo que después, pasados los años, sería la calle Heredia, que en aquella época todavía no debía existir, en tanto que la de Aguilera, llamada de la Marina, donde creemos que estuvo la casa, es la que natural y normalmente debía escoger quien era la suprema

autoridad, para controlar desde ella la vía del puerto, de tal significación en la vida de la ciudad.

Respecto al documento contenido en la petición de construcción de la Casa de Contratación y el fuerte en el año de 1519, hecha por Diego Velázquez a S.M.[22], que permitiría dudar de la existencia de la que por otros muchos documentos se nos presenta como terminada en 1519, a nuestro entender revela el deseo de Diego Velázquez de sacar de su casa la Casa de la Contratación, pues fundamenta la nueva petición insistiendo en la necesidad de alojar en la misma muchos funcionarios que no tienen donde albergarse.

Según nuestra experiencia en este tipo de trabajos, haber logrado con tanto fundamento y claridad dilucidar mediante pruebas documentales noticias tan precisas sobre la casa del Museo de Ambiente Histórico Cubano, constituye un hecho más que contribuye a esperanzar que contra viento y marea, la buena estrella sigue guiando nuestras investigaciones.

NOTAS

1. Pichardo Viñals, Hortensia. Documentos para la Historia de Cuba, pág. 89.

2. Colección de Documentos Inéditos. Segunda Serie, Madrid, Imp. J.M. Pérez, 1869, tomo 1, pág. 4, 5, 6.

3. Rodríguez Ferrer, Miguel. Naturaleza y Civilización de la Grandiosa Isla de Cuba. Tomo 2do. pág. 326.

4. Rodríguez Ferrer, Miguel. Naturaleza y Civilización de la Grandiosa Isla de Cuba. Tomo 2do. pág. 387.

5. Rodríguez Ferrer, Miguel. Naturaleza y Civilización de la Grandiosa Isla de Cuba. Tomo 2do. pág. 326.

6. Colección de Documentos Inéditos. Tomo II. pág. 230.

7. Archivo General de Indias. Audiencia de Santo Domingo. Legajo 118, Roma 1, nros, 7, 17 y 32.

8. De la Pezuela, Jacobo. Diccionario Geográfico, Estadístico Histórico de la Isla de Cuba, Madrid, 1863, tomo 2, pág. 173.

9. De la Pezuela, Jacobo. Diccionario Geográfico, Estadístico Histórico de la Isla de Cuba, Madrid, 1863, tomo 2, pág. 173.

10. De la Pezuela, Jacobo. Diccionario Geográfico, Estadístico e Histórico de la Isla de Cuba, Madrid, 1863, tomo 2, pág. 173.

11. Del Pino de la Vega, Mario. Apuntes para una cronología y un poco más de los hospitales cubanos. Revista Bimestre Cubana, volúmen LXXIII, 1957, pág. 77.

12. Colección de Documentos Inéditos. Madrid 1869, tomo 11, pág. 340 (reportado por Leo Miranda).

13. Colección de Documentos Inéditos. Madrid 1869. tomo 10, pág. 28 (reportado por Leo Miranda).

14. Colección de Documentos Inéditos, tomo 12, pág. 200 (reportado por Leo Miranda).

15. Ibarra Albuerne, Raúl. Breve Historia de Santiago de Cuba. Santiago de Cuba, 1948, pág. 11.

16. Bacardí Moreau, Emilio. Crónicas de Santiago de Cuba. Volúmen 1. pág. 102.

17. Cuba Contempóranea. Oriente. pág. 2 del apartado Santiago de Cuba.

18. Noticia facilitada por el comp. Leo Miranda.

19 La casa Museo de Ambiente Colonial, por Leo Miranda Saborit. Sierra Maestra, año XIV, nro. 283. 25-XI-72.

20. Ginestá, General. Periódico "La Región", 24 noviembre 1926, pág. 3 (reportado por el co. Leo Miranda).

21. Ginestá, General. Periódico "La Región", 16 de diciembre 1926. pág. 5 (reportado por el co. Leo Miranda).

22. Colección de Documentos Inéditos. Madrid 1869, tomo 11, pág. 432.

THE LATE STYLE OF VENTURA RODRIGUEZ: ARCHITECTURE AND REFORM POLITICS IN THE REIGN OF CHARLES III

THOMAS F. REESE. UNIVERSITY OF TEXAS. AUSTIN. U.S.A.

This paper will investigate the career of Ventura Rodríguez following his dismissal from royal service in 1760, tracing the development of his style and major changes in patronage and national building priorities which influenced that development. Until now, Rodríguez' late style has been either totally ignored by historians or imagined as some extension of what many interpreted as the Spanish Academy's attempt to destroy picturesque values and to impose monotonous academic formulas and standards throughout the country Those critics oberlook both the revolutionary, antibaroque character of Rodríguez' late works and their integral role in the implementation of agrarian and Jansenist reforms during the reign of Charles III.

The architecture of Ventura Rodríguez (1717-85) has always occupied a key position in the histories of the development of eighteenth century style in Spain. Most surveys sketch the following sequence in this development: (1) the ornamental idioms of the Heresiarchs, 1640-1730, (2) intrusions of French and Italian architects from the ateliers of the Bourbon palaces, 1720-46, (3) Italian baroque interludes dominated first by Ventura Rodríguez, 1746-60, and then by Francisco Sabatini, 1760-75, and (4) the International Neoclassicism of Juan de Villanueva, 1773-1811. These surveys emphasize Rodríguez' baroque training with Juvara and Sacchetti in the Bourbon ateliers and the Madrid Academy and focus on highly visible metropolitan commissions before 1760 which move from the baroque liberties of Juvara to the sober canons of the Academy. Since Sabatini and Villanueva displaced Rodríguez in royal circles immediately following Charles III's arrival in Madrid in 1759, most researchers felt little need to pursue the course of his late style. The historical package looked complete without them. George Kubler, whose analyses of the College of Surgery in Barcelona and the Royal Studies in Madrid first made evident the importance of Rodríguez' late functional designs, was hampered by the fact that most were unpublished and presumed never to have been executed [1].

A complete investigation of the long list of Rodríguez' works, furnished by Manuel Martín Rodríguez and published by Ceán Bermúdez, reveals that most of these works were built and exist today throughout Spain [2]. They are neither extravagant palaces for wealthy

families, "colegios", or the king, nor costly ecclesiastical commissions for cathedrals, monasteries, or large metropolitan churches. They are unpretentious functional buildings for small twons throughout the country. Historians of the baroque might dismiss them as impoverished and inconsequential, but historians of the late eighteenth century see them as exciting embodiments of agrarian reforms and forceful realizations of Spartan architectural ideals which had been prematurely terminated in France by the Revolution.

An analysis of Rodríguez' works executed following his dismissal from royal service reveals three stages of development: (1) Neobaroque, Herreran, and Francophile works, 1759-66, (2) Roman designs of neoclassical grandeur, 1767-74, and (3) a style of stripped geometries, 1775-85. The works of the first period represent Rodríguez concentrated effort to hold on to royal employment with minor commissions and to maintain contacts with former patrons who still held office during the early years of Charles' reign[3]. Rodríguez experimented with many stylistic alternatives to maintain his former status. He tried neobaroque (S. Francisco el Grande, Jaén Sagrario), Herreran (Augustinian convent of Valladolid, College of Surgery of Barcelona, Pilar Church facade of Zaragoza), Francophile (Colegio Mayor de San Ildefonso facade in Alcalá) and functional designs (Saladero in Madrid, Infante's residence in Boadilla, now dated 1763), but old sources of patronage had disappeared by 1763 and Rodríguez received no important commissions during the three year period which followed[4].

The second period between 1767 and 1774 witnessed new commissions. Some came from Rodríguez' recent appointments as the municipal architect of Madrid and architectural advisor to the Council of Castile, others from wealthy private and ecclesiastical patrons. Although many designs for the Council were simple and functional, most works, probably influenced by contemporary French designs by Peyre, Ledoux, and Rousseau, used bold neoclassical effects of deep shadow behind sober columnar masses to achieve a solemnity and grandeur inspired by Roman antiquity[5]. Although these effects actually culminated in the facade of Toledo Cathedral (1773), they are traditionally associated almost exclusively with the facade of Pamplona Cathedral (1783), one of Rodríguez' last designs. But Pamplona--like the interior of Covadonga's rotunda--is more typical or Rodríguez style of the early 1770's than that of the 1780's[6].

Rodríguez' final period of development began with his increasing abandonment of large metropolitan commissions about 1775 to concentrate almost entirely on the numerous designs for parish churches, town halls, hospices, medical works, and other functional buildings requested through the Council and Cámara of Castile. The works of this period are characterized by blocky stereometric masses, sharp angles and unbroken contours, clean unadorned surfaces, geometric clarity in plans, geometric openings punched into walls with no surrounds to soften the impact, reductive pilasters and moldings of elementary square profiles, and the substitution of a romantic system of juxtaposed and contrasted geometric blocks for the old baroque system of fusing and interlocking parts[7]. The simple compositions of contrasted blocks have their closest parallels in the architecture of Ledoux, although Rodríguez' search for primitive and reductive forms led him to create exterior compositions seductively similar to those Visigothic and Asturian churches which are the primary records of Roman traditions in Spain (e.g. churches at Velez de Benaudalla and La Orotava), and plans and interior elevations with simple quattrocento schemes like that of Giuliano da Sangallo's Santa María delle Carceri in Prato (e.g. churches at Larrabezúa and Cájar)[8].

Rodríguez' complete reorientation of his practice from expensive metropolitan commissions to small functional designs and his stylistic change from majestic Roman designs (1767-74) to simple unadorned blocks (1775-85) were brought about by major changes in patronage and in national building priorities during the reign of Charles III. Rodríguez' new patrons were officials of the two supreme legislative and judicial bodies of the realm, the Council and Cámara of Castile, and the works were commissioned as integral contributions to mercantilist and Jansenist reform programs based on the belief that the productivity of small farmers and artisans who remained in their small towns to work the land and manufacture goods was the key to the regeneration of the Spanish economy. Rodríguez' architecture directly served those programs and cannot be understood independently of them. Consequently, it is fundamental to explore the concrete relationships between Rodríguez, the Council and Cámara of Castile, and the legislation which fostered mercantilist and Jansenist reforms [9].

Rodríguez made his first attempt to enter government and municipal service only one month following his dismissal from royal service. On September 2, 1760, he was proposed by a group of members of the Ayuntamiento of Madrid to supersede Sacchetti as the municipal architect of Madrid, but he failed to attain that post until December 10, 1764 after Sacchetti's death [10]. During his early tenure in that office, Rodríguez took an active role in expanding the power of the municipal architect through his testimony during a lawsuit brought before the Council of Castile in April 1766 by José de Ortiz Zarate. That testimony led not only to the creation of a more uniformly administered building code for Madrid but to the decision that the municipal architect should inspect the plans and elevations of all buildings projected in Madrid and attach his signature to the drawings before the commencement of construction [11].

It was perhaps Rodríguez' reports during that lawsuit that led the Council on October 18, 1766 to extend Rodríguez' authority to a national level. On that date, the Council ordered that henceforth the Municipal Architect of Madrid, Don Ventura Rodríguez, review all plans of works of architecture that occurred in the proceedings of the Council, and that the Deputy of the Army, Don Marcos de Vierna, inspect all those in proceedings pertaining to the construction of bridges and roads [12]. The full scope of this order is clear only if one understands the legal jurisdiction of the Council in reviewing architectural plans and the vast array of buildings which that entailed. Since the creation of the "Contaduría general de arbitrios y propios" on July 30, 1760, it included all buildings in Spain built with municipal or public funds in excess of one hundred "reales de Vellón" [13].

The establishment of the "Contaduría" had been the first major piece of reform legislation introduced in the reign of Charles III. It attempted to limit abuses by nonproductive rural oligarchs whose traditional control of local government had enabled them to manipulate common lands, municipal property, and their incomes ("propios") and to control and direct local taxes ("arbitrios") for their own gains. Land booms and bad harvests in the early 1760's had led to abuses of monumental proportions. One example will suffice to demonstrate the plight of the small farmer. Although common lands were rightfully the property of all citizens in a town and were to be redistributed democratically every three years, local wealthy families who had purchased or inherited their titles as "regidores" frequently reserved the best lands for themselves or suspended the periodical redistribution of land and illegally put common lands up for auction to

outside bidders. Local farmers either received the most impoverished tracts or were forced to work for wages common lands which were rightfully their own[14].

The "Contaduría" was established to protect the rights of the people against these abuses by the introduction of a rigid auditing and control of municipal finances through a centralized government agency. The construction and repair of public buildings were specifically mentioned as expenses which had to be reported [15]. Rodríguez' authority over public buildings throughout the country was exercised directly through the administrative organization of the "Contaduría". A local ayuntamiento wishing to construct or repair a municipal building chose a local builder who was instructed to prepare a ground plan, an elevation, and a cost estimate of his projected work [16]. The ayuntamiento forwarded those first to the provincial "Intendente" and then to Manuel Becerra, the "Contador General" from the inception of the "Contaduría" until his death on March 20, 1784 [17]. Becerra then gave the plans and estimates to Rodríguez who studied them and issued full reports on the design, materials, cost, technical proficiency of the builder, fiscal administration of funds, and the control of the quality of workmanship. Where he felt it necessary, he reformed certain features of a design or issued an entire new set of plans. These reports were returned to Becerra, who summarized them and presented them once a week to the "Sala primera de gobierno" of the Council of Castile. The Council took action on the basis of the recommendations of Becerra and the "Fiscal" Campomanes [18]. Becerra then reported those actions together with the original, ammended, or new plans to the local ayuntamiento. His report had the authority of a direct order of the Council. Where Rodríguez had prepared new plans, Becerra specified the amount that the ayuntamiento should send to him. The Council did not apparently pay Rodríguez directly [19].

All kinds of municipal buildings came under Rodríguez' jurisdiction through the "Contaduría": town halls, jails, markets, schools, medical facilities, cemeteries, bridges, and public squares and "paseos", but that jurisdiction was not limited to buildings associated with the conduct of local government. Theaters were built to provide municipal entertainment and revenue. Military barracks were constructed with local funds in anticipation of the business they could bring to a community. Provincial prisons and government buildings, mineral baths, hospitals, aqueducts, bridges, and other works which affected a large geographical area were built and equitably financed under the "Contaduría's guidance by several towns or by a whole province [20].

Rodríguez provided new plans for almost all of these kinds of buildings. His first commission was to report on Ruíz Florinda's design for the town hall of Fuentes de Andalucía. He received the order on December 3, 1766 and substituted his own design on May 26, 1767 [21]. Numerous commissions followed in rapid succession, so that during the next eighteen years he designed over eighteen town halls, one provincial headquarters, two prisons, two markets, four theaters, four military barracks, two mineral baths, two public squares, two "paseos", two bridges, and two aqueducts, and these include only those listed by Ceán. The continued investigation of the archives of the "Contaduría" in the Archivo Histórico Nacional will produce many more [22].

Rodríguez' duties were further expanded on October 21, 1773 by legislation which required that all works projected by the church in the reign of Granada, i.e. the dioceses of Almería, Málaga, and Granada, be submitted to the Cámara of Castile for approval--a

seemingly unusual imposition of royal authority over the affairs of the church [23]. The tenuous legal justification for such authority was based on the king's power of "patronato regio", his control over the "tercias reales", and the dictates of the Council of Trent, but the legal jurisdiction of this order was limited specifically to the reign of Granada because Innocent VIII had granted the Spanish monarchs in 1486 universal patronage over all churches erected in lands henceforth conquered from the Moors. Consequently, all churches in the reign of Granada enjoyed royal patronage [24].

The Cámara first commissioned Rodríguez to report on the conditions of numerous churches in the dioceses of Almería and Granada. Rodríguez sent Manuel Machuca y Vargas as his agent. Machuca left Madrid on May 30, 1775 and on his arrival in Almería found that the commission had been extended to include a review of all churches in the diocese [25]. Other sites were perhaps surveyed by Domingo Lois Monteagudo, resident in Santa Fe [26]. Rodríguez' first commission following these surveys was for Velez de Benaudalla in 1776; others followed for Alavia del Taha, Nijar, Algarinejo, Cájar, Gador, Iznalloz, Olula del Río, Alcutar de Berchules, Picena, Benahadux, Molvizar, and Talará. Still others outside the reign of Granada came through the Cámara; Larrabezúa, Zaldúa, Covadonga, and La Orotava are examples. In all, Rodríguez received over a period of thirteen years more than twenty-four ecclesiastical commissions through the Cámara and Council of Castile--these in addition to others received through normal channels of patronage [27].

The assertion of the Cámara's right to inspect plans for churches in Granada was one of many examples of attempts by regalist ministers to exercise authority over the temporal affairs of the church [28]. Their measures were particularly strong where the church's landholding or economic policies contributed to the increased flow of agricultural workers from small towns to urban centers. Important legislation halted the unlimited alineation of the lands owned by the church, while other orders forced the reinversion of royal and ecclesiastical taxes in local programs where the results were visible and immediate. Thus, ecclesiastical revenues from vacant dioceses and benefices were ordered to be applied to institutions known as "montes píos" which lent farmers money for the seasonal purchase of seed. Revenues from vacant rural benefices, on the other hand, were ordered to be held for the future reconstruction of that parish or benefice and not to revert to the coffers of the cathedrals [29]. The abandonment of rural parishes, where the clergy often suffered extreme economic misery, for more lucrative positions in cathedrals or large cities was held by reformers in particular disdain. Since small towns in sparcely populated agricultural regions frequently lacked funds to maintain their churches and since cathedrals were reluctant to support small congregations, churches fell into ruin, priests abandoned the parish, and the local populace, deprived of the sacrament, were also forced to leave. Rodríguez' review of large numbers of churches in the reign of Granada was an integral part of a larger legislative program aimed at stemming the depopulation of rural areas in Andalucía [30]. It was aimed at protecting the rights of rural parishioners by forcing ecclesiastical authorities to invest money in rural parishes rather than to continue to lavish their income on expensive adornments for metropolitan cathedrals. Simultaneously, the Cámara created an important system of building loans, controlled and financed by the government, in order to insure sufficient funding for small rural churches.

The rare documented proceeding of the construction of the church of Velez de Benaudalla

give precise information on the Cámara's administration of the legislation of 1773 which gave Rodríguez the right to inspect these churches[31]. First, the "Chancillería" of Granada ordered a general survey of the operating expenses of all churches in the diocese of Granada to determine their needs and to fix secure budgets. The survey was conducted through the pre-existing administrative network of the "Chancillería". Each of the twenty civil jurisdictions ("partidos") of the reign of Granada had a treasurer in charge of the collection of that portion of the tithes which belonged to the king, while one official of the "Chancillería" for each diocese held the position of Juez Visitador de Iglesias and was in charge of overseeing the administration of ecclesiastical rents for his diocese. They were able to enforce the legislation of the Cámara[32]. The parish officials of Velez sent a report of their needs to the "Contaduría general de Iglesias de Granada" on April 2, 1774, but it contained no request to repair the church. Nevertheless, shortly thereafter, perhaps following Machuca's inspection tour, the officials of the parish and the "Chancillería" recommended its repair. Plans were submitted to the Cámara of Castile and subsequently to Rodríguez, who said he could not judge them without more information and sent an assistant to study the building. In 1776, he reported to the Cámara that the projected plans were deficient and submitted new ones of his own. On September 23, 1777, the Cámara authorized loans from the treasury of the civil "partido" in which Velez was located and if that was not sufficient from those of adjacent "partidos" which it specified. Civil officials freed the money gradually as it was needed, reserving as collateral the future rents of the church until its debt was liquidated. In this manner, the smallest church could finance its building programs with interest free loans and avoid disrepairs that might eventually lead to the abandonment of a parish.

The commissions which Rodríguez received through the Council and Cámara of Castile had elevated him in amatter of years from unemployment to the position of the most sought after architect in the country. From a bleak period of almost no works of consequence between 1763-66, Rodríguez' commissions increased to an average of four a year between 1767-74, and to eight a year between 1775-85. Indeed, his duties for the Council and Cámara had grown by 1776 too big for a single architect to handle. He was frequently three to five years behind in executing drawings for those bodies, and he probably accepted willingly Ponz' proposal of August 14, 1777 which made it possible for the Academy to share in the task of reviewing provincial designs. Ponz' proposal, however, lacked the teeth for enforcement that the "Contaduría's" control over municipal finances and the Cámara's control over "tercias reales" had given Rodríguez. Even the "Junta de Comisión" established in the Academy on March 23, 1786 gained the authority which Rodríguez had exercised[33].

It is valuable to end with Ponz' and Floridablanca's famous orders of 1777 and 1779 because of the vicious attacks which partisans of the baroque have traditionally launched against them as purely formal attempts by neoclassical architects to destroy picturesque values and to impose uniform academic standards throughout the country. Those regulations, however, were concerned more with economic goals than artistic ones. They attempted to avoid abuses caused by faulty construction, poor workmanship, unnecessary expenses, and extravagant design, not to impose artificial standards throughout the provinces of Spain. Hopefully, the reinterpretation of Rodríguez' work in its total political and economic context will vindicate him from such criticisms and restore him to his rightful position as a reformer and the "Restorer of Spanish Architecture".

NOTES

1. George A Kubler, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", 'Ars Hispaniae', XIV, Madrid, 1957 pp. 236-48. Kubler suggested the topic and directed the preparation of my doctoral dissertation 'The Architecture of Ventura Rodríguez in the Development of Eighteenth Century Style in Spain" (Yale University, in progress), where most of the subjects discussed in this paper are presented with full documentation. Like any student of Rodríguez' architecture, I am also indebted to works by Jovellanos, Céan Bermúdez, Púlido and Díaz, Schubert, Calzada, Iñiguez, and Chueca.

2. G.M. de Jovellanos mentions this list in "Elogio de Don Ventura Rodríguez, leido en la Real Sociedad Economica de Madrid...19 de enero de 1788", in 'Obras de G.M. de Jovellanos', B.A.E., 46, Madrid, 1858, p. 388, n. 20. It was published by Eugenio Llaguno y Amirola, "Noticias de los arquitectos y arquitectura de España... acrecentadas con notas, adiciones, y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez", Madrid, 1829, IV, pp. 237-84 (hereafter cited as Llaguno-Ceán).

3. Many commissions during this period were requested before Rodríguez' dismissal; others came from Ricardo Wall, Alfonso Muñiz, and Antonio Jorge Galván.

4. The date of the Boadilla palace is provided by a letter of October 1763 in which Rodríguez notified the cabildo of Málaga Cathedral that work on the Infante's palace demanded that he postpone a projected trip to their city (Archivo de la catedral de Málaga, leg. 391-3).

5. The facade of San Sebastián in Azpeitia, the drawings for the Puerta de Alcalá in Madrid, the facade of the town hall in Haro, the drawing for the main facade of the Altamira palace in Madrid, the facade of Santa Victoria in Córdoba, and the drawings of the interior of the library of the Royal Studies in Madrid all belong to this period.

6. The unpublished drawing for the facade of Toledo Cathedral, dated February 18, 1773, is in the cathedral's archive.

7. Churches at Vélez de Benaudalla, Larrabezúa, Covadonga, Algarinejo, Olula del Río, Alcutar de Berchules, Molvizar, Cájar, and La Orotava, town halls at Betanzos, Corral de Almajuez, Pravia, and La Seca, the prison at Brihuega, the Infante's palace at Arenas de San Pedro, and the exterior of the library of the Royal Studies in Madrid all reflect these stylistic concerns.

8. Rodríguez' architecture, like that of many of his European contemporaries, seems to move chronologically backwards seeking ever purer and more primitive sources. The phenomenon is brilliantly described by Robert Rosenblum, "Transformations in Late Eighteenth Century Art", Princenton, 1967.

9. Space will not allow the full citation of the extensive writings on reform politics in the reign of Charles III, although contributions of men like Ferrer del Río, Menéndez y Pelayo, Dánvila y Collado, Fraile y Miguélez, Desdevises du Désert, Rousseau, Leonhard, Costa y Martínez, Alcázar Molina, Hamilton, Rodríguez Casado, Sánchez Agesta, Sarrailh, Alvarez Requejo, Domínguez Ortiz, Herr, Shafer, Défourneaux, Krebs Wilckens, Palacio Atard, Laforce, Cepeda Adán, Callahan, Aguilar Piñal, and others should be mentioned.

10. Luis Púlido López and Timoteo Díaz Galdós, "Biografía de Don Ventura Rodríguez Tizón como arquitecto y restaurador del arte clásico en el siglo XVIII", Madrid, 1898, docs. 9, 12, 13. The documents are in the Archivo de Villa, Madrid, leg. 1-188-8.

11. Archivo de Villa, Madrid, legs. 1-26-17 and 3-362-47.

12. Pedro Escolano de Arrieta, "Práctica del Consejo Real en el despacho de los negocios consultivos, instructivos y contenciosos con distinción de los que pertenecen al Consejo pleno o a cada Sala en particular y las fórmulas de las cédulas, provisiones, y certificaciones respectivas", Madrid, 1796, II, p. 17.

13. On the Contaduría, see Antonio Martínez Salazar, "Colección de memorias y noticias del gobierno general y político del Consejo, lo que observa en el despacho de los negocios que le competen...", Madrid, 1764, pp. 122 ff.; Escolano, "Práctica", I, pp. 85-202, II, pp. 15-30; and "Novísima Recopilación de las Leyes de España", Madrid, 1805, book 7, title 16, laws 11, 12, 13, 46, and 47 (hereafter cited, for example, as "Nov. Recop", 7-16-11).

14. These practices are best summarized in Richard Herr, "Land Boom and Land Hunger", The Eighteenth Century Revolution in Spain, Princeton, 1958, pp. 86-119.

15. "Nov. Recop.", 7-16-46.

16. The following summary of the working procedures of the "Contaduría" is based on extensive archival research in municipal archives throughout Spain and in the records of the "Contaduría" in the Sección de Consejos of the Archivo Histórico Nacional.

17. Becerra's death is recorded in documents in the Archivo Histórico Nacional, Sección de Hacienda, leg. 537-68.

18. Pedro Rodríguez de Campomanes probably aided Rodríguez in obtaining his numerous government appointments. He had collaborated with Rodríguez in planning the decorations for the entrance of Charles III in 1760 ("Relación de los arcos, inscripciones, y ornatos de la carrera por donde ha de pasar el Rey Nuestro Señor D. Carlos III en su entrada pública el día 13 de julio de 1760", Madrid 1760, p. 39) and he occupied key positions in both the Council and Cámara of Castile which enabled him to advance Rodríguez' career. He was appointed Civil Attorney of the Council on June 2, 1762 (Felipe Alvarez Requejo, "El conde de Campomanes: Su obra histórica", Oviedo, 1954, p. 30) and Chief Attorney of the Cámara on May 1, 1767 (Ibid., pp. 163-64). Jovellanos ("Elogio", p. 375) and Vicente González Arnao ("Elogio del excelentísimo señor Conde de Campomanes... 27 de mayo de 1803". 'Memorias de la Real Academia de la Historia', V, no. 1, 1817, p. 18) both mention Campomanes' friendship for and protection of Rodríguez and tertulias in Campomanes' home attended by Rodríguez, Mengs, Lemaur, and Felipe de Castro - before 1775 since Castro died in that year.

19. Rodríguez' service to the Council and Cámara changed not only the nature of his commissions, but the practice of his profession. Between 1752-1760, he not only enjoyed a royal salary of 12, 000 "reales" per year, but frequently received outside commissions which he designed and personally directed over a period of years. In all designs for the Council and Cámara, Rodríguez simply submitted drawings, collected a fee, and ended his active participation in the work. The fees were small He received for example 1800 reales for drawings for a theater for Murcia, 3000 for the town hall of Toro, 4500 for the church of Vélez de Benaudalla, and 4500 for the facade of Pamplona Cathedral. As a result, he had to increase his production and the size of his staff for he had to design a minimum of four works a year to earn the base pay he once received from the king.

20. Llaguno-Ceán (IV, pp. 257-64) gives many specific examples of works in each of these categories. The "Nov. Recop". (7-34-10) and Escolano ("Práctica", II, p. 18) each explain how financial obligations were distributed in the cases of works affecting large areas.

21. Antonio Sancho Corbacho, "Juan y Alonso Ruíz Florindo, arquitectos del siglo XVIII en Fuentes de Andalucía", 'Archivo español de arte', XVI, no. 59, 1943, pp. 333-45.

22. See note 16.

23. "Nov. Recop".,1-6-1,1-7-3, 1-13-3, esp. 1-2-4, and Escolano,"Práctica", II, pp. 226-29.

24. Pasqual Madoz, "Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar", Madrid, 1845-50, VIII, p. 469, XIII, p. 760.

25. Letter of Machuca to the Ayuntamiento of Madrid on October 6, 1783, Archivo de Villa, Madrid, leg. 1-188-11.

26. Lois executed works for Rodríguez at Santiago, Santa Fe, Loja, Vélez de Benaudalla, and Algarinejo.

27. Hospices are an important class of work which I have not mentioned in this paper. Rodríguez designed or remodelled hospices for Oviedo, Toledo, Gerona, Olot, Sigüenza, Santiago, and Málaga, all with factories to teach the indigent a trade. The role of these institutions in the late eighteenth century is best summarized by William J. Callahan, "The Problem of Confinement: an Aspect of Poor Relief in Eighteenth Century Spain", 'Hispanic American Historical Review', LI, no. 1, 1971, pp. 1-24.

28. The regalism of the ministers of Charles IH is a central theme for many of the authors cited in note 9.

29. These laws are all published in the Nov. Recop., but for further references, see Pedro Rodríguez de Campomanes, "Tratado de la regalia de amortización", Madrid, 1765; Jean Sarrailh, "L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siécle", Paris, 1954, pp. 83, 646, 649; and Richard Herr, "The Eighteenth Century Revolution in Spain", pp. 18-19, 31-32, 114-17.

30. "Nov. Recop.", 1-13-6. (note to editor: shift footnote in text to end of previous sentence which ends "to leave".)

31. The records consist of seventy-two folios bound in a leather cover entitled "Belez de Benaudalla: Data". The volume is in a private American collection pending donation to the archdiocese of Granada.

32. On the Academy's authority over provincial design, see Antonio Ponz, "Viaje en España", preparación, introducción, e índices adicionales de Casto María del Rivero, Madrid, 1947, pp. 585, 967; Escolano, "Práctica", II, pp. 19-25; "Nov, Recop.', 7-34-3, 4,5,6, and 7; and Llaguno-Ceán, IV, p. 319.

MOTIVOS ORNAMENTALES EN LA ARQUITECTURA DE LA PENINSULA IBERICA ENTRE MANIERISMO Y BARROCO

ALFONSO RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. MADRID. ESPAÑA.

El talante esencialmente decorativo del barroco ibérico ha sido subrayado muchas veces, pues no arranca por lo general del movimiento de masas y volúmenes, sino del producido en las superficies por el juego de una recargada ornamentación. Puede que la repetición y exuberancia sean caracteres substanciales de nuestra estética, pero la mayor parte de los motivos barajados han venido del otro lado de nuestras fronteras, sirviendo, eso sí, la Península ibérica de crisol donde se han amalgamado para catapultarlos hasta América. En un discurso leído en 1816 ante la Academia de la Historia, D. Juan Agustín Ceán Bermúdez creía haber encontrado el origen de las extravagancias barrocas en España en el tratado arquitectónico del estrasburgués Wendel Dietterlin, felicitándose aquella docta corporación de que "se liberase a nuestra nación del borrón de haber producido los abortos y extravíos del Churriguerismo" [1]. Lo que no debía sospechar Ceán es que el caso de Dietterlin no fue una excepción, pues en buena parte del repertorio decorativo utilizado por el Barroco fue creado ya en la segunda mitad del siglo XVI por obra del Manierismo internacional, tanto italiano como nórdico. Georg Weise, al juzgar el importante libro de F. Kinball sobre el Rococó, opina incluso que este estilo no añadió nada esencialmente nuevo a lo decorativo [2]. Más aún, podemos afirmar que el Rococó del XVIII vino a ser una repristinación del Manierismo, al reproducirse unas condiciones sociales de galantería cortesana bastante parecidas a las de mediados del siglo XVII, y que, al desaparecer la solemne grandiosidad retórica del Barroco, los motivos ornamentales manieristas transformados por éste, recobraron una buena dosis de la gracilidad, ductilidad y preciosismo que habían tenido en su origen.

Por eso no vamos a abordar directamente los temas decorativos del Barroco ibérico, sino aquéllos que los precedieron y engendraron aproximadamente entre 1550 y 1625. Es posible que estos últimos penetraran en la Península primeramente a través de las artes industriales, pero no los vamos a rastrear aquí, sino en la arquitectura, incluyendo en ella los retablos, sillerías de coro y otros géneros mixtos que navegan entre la arquitectura monumental, la escultura y la ebanistería. Trataremos preferentemente de motivos ornamentales puros, es decir aquellos que ni siquiera mantienen la ficción de ser elementos tectónicos, como los soportes. El Manierismo los produjo con una

variedad y fantasía inigualadas, pero su estudio requeriría un trabajo aparte. Digamos únicamente de paso que en la Península ibérica se utilizaron en la segunda mitad del Quinientos los estípites antropomórficos, o Hermes, de extracción especialmente italiana o francesa, mientras que en el siglo XVIII se prodigaron con verdadera obsesión los estípites abstractos y geométricos de proveniencia flamenca y alemana, pero de raíz igualmente manierista.

Junto al acanto, la guirnalda y el grutesco, motivos fundamentalmente clásicos que dominan la primera mitad del siglo, se van formando otros nuevos, entremezclados con aquellos o entre sí, a partir de 1540 hasta fines del XVI. A diferencia de aquéllos, son de carácter abstracto e inorgánico, y, simplificándolos, se pueden reducir a los siguientes: 1) el moresco o arabesco; 2) el "rollwerk" o enrollamiento, llamado también a causa de su material duro y correoso "lederwerk", es decir nuestros "cueros recortados"; 3) el "bandwerk" (en inglés "strapwork"), en que el enrollamiento se aplica a bandas o tiras superpuestas en un "cartucho", sobre todo en los Países Bajos; 4) el "beschlagwerk" o labor de incrustaciones a modo de taracea. Ya antes de finales de la centuria, pero sobre todo en los primeros decenios del XVII, los enrollamientos y bandas evolucionan o se sustituyen por formas cartilaginosas, blandas y maleables, es decir los denominados técnicamente "Knorpelstil" (estilo cartilaginoso) y "Ohrmuschelstil" (estilo auricular), constituyendo el fondo del ornamento propiamente barroco, del que aquí no vamos a tratar [3].

Antes de describir los temas enumerados, es preciso indicar brevemente cuales fueron sus vías de penetración en la Península. Señalamos ya que quizá aparecieron antes en las artes industriales -cerámica, orfebrería, muebles, tapices y telas- y que de allí se transfundieron a la arquitectura; pero en todo caso la fuente de inspiración común tuvieron que ser los grabados, de los que existen colecciones ingentes. El que Guilmard y Berliner hayan insistido en que no se grabaron en España modelos ornamentales, no excluye el que se importaran o copiaran del extranjero. Un rastreo completo de los mismos en colecciones reales, bibliotecas públicas y fondos de antiguos conventos está por realizar [4]. Pero sobre todo hay que aludir a los libros impresos, más fácilmente asequibles por los artistas que las series de grabados. A. Lotz ha subrayado la importancia decisiva de la tipografía no sólo en la difusión, sino en la creación de dos temas tan importantes como el arabesco y los enrollamientos [5]. Centros notabilísimos en este sentido fueron Venecia en Italia, París y Lyon en Francia, Amberes en los Países Bajos, Basilea en Suiza, Nuremberg y Frankfurt en Alemania, donde se imprimieron bastantes libros de autores españoles, particularmente en Flandes a causa de sus vinculaciones políticas y económicas con España. Lotz cita únicamente dos obras españolas con portadas y orlas de "rollwerk" y arabesco respectivamente: "Arte subtilísima por la cual se enseña a escribir", impresa en Zaragoza en 1548 por Juan de Iciar, con grabados de Juan de Vingles, y otro libro editado por Andrés Brun en la misma ciudad el año 1583. Sin embargo el asiento de impresores extranjeros en la Península durante todo el siglo XVI multiplicaría los ejemplos, y basta para persuadirse de ello ojear las portadas y colofones de libros primitivos españoles dadas a conocer por H. Thomas [6], o los escudos y marcas de tipógrafos y libreros hispanos publicados por F. Vindel [7].

1.- El moresco o arabesco es un motivo que proviene del conocido ataurique musulmán y que vuelve a penetrar en Europa a fines del siglo XV a través de Venecia, contribuyendo

a su expansión las orlas de los libros allí impresos en los primeros decenios de la centuria siguiente. En Flandes el pintor y grabador Pieter Coecke hizo un viaje a Turquía en 1533 para grabar este y otros motivos a fin de traducirlos a una serie de tapices que no se llegó a realizar. Quizá la serie de arabescos que tuvo mayor repercusión fue la de origen italiano publicada por H. Cock entre 1530-1540, aunque no sea más que porque, según la tesis de S. Schele, sus vástagos y flores estilizados y dotados de pequeños orificios, sirvieron a C. Floris de punto de arranque para crear el "strapwork" flamenco [8]. El arabesco es de por sí un motivo plano que se prestaba más a decoraciones pictóricas de relleno, sobre todo mezclado y a veces confundido con el grutesco. Pero en manos de ciertos grabadores adquirió plasticidad al destacarse sobre un plano de fondo neutro sus vástagos y pétalos que, convertidos en bandas delgadas y sinuosas, conforme a la trama característica del tema, se ensanchan a intervalos o terminan en tréboles y ganchos perforados. De esta manera es como se pueden aplicar a los frisos y tableros de la arquitectura. En España se había postergado este tema, tan prodigado en lo árabe y mudéjar, conservándose casi exclusivamente la lacería en artesonados y alfarjes. Con el nuevo carácter plástico de que le dotaron los flamencos, se utiliza a partir de 1560 en pedestales y tercios de columnas de retablos y en frisos arquitectónicos. Así aparece, por ejemplo, en los cuerpos superiores del retablo mayor de la catedral de Burgos, obra de Martín de la Haya hacia 1562. Incluso después de la congelación ornamental practicada por Herrera, reaparece en retablos de sus epígonos, como el de S. Miguel de Valladolid, de Adrián Alvarez en 1592. Arabescos decoran también las metopas del friso bajo de la Sala Capitular de la catedral de Sevilla, cuya construcción por solo este detalle no se puede adelantar a 1535. De todas maneras el arabesco fue, de los temas resucitados por el Manierismo, el menos empleado en la Península.

2.- En cambio el segundo motivo, el "Rollwerk" o labor de enrollamientos en su acepción más general, se utilizó amplísimamente aquí como en toda Europa. Su origen es discutido no encontrándosele precedente concreto en la antigüedad. Para Lichtwark y Deri [9] provendría de la costumbre medieval tardía de enroscar las cartelas decorativas de la pintura, los apliques apergaminados de los muebles y objetos de metal, y los pliegues de los escudos. Estas tendencias medievales se incrementaron con la implantación de motivos italianos procedentes de los grutescos, como las lengüetas laterales enrolladas de los "Triunfi". Para Berliner [10] el auténtico "rollwerk" se inició en Fontainebleau por obra de Rosso y Primaticcio, y no cabe duda de que su monumentalización y su carácter tridimensional acusadísimo apareció allí en los marcos estucados de las decoraciones escultóricas y pictóricas de la Galería de Francisco I entre 1534-1536. El "rollwerk" o "cueros recortados" belifontano obtuvo una enorme difusión gracias a los grabados, tapices y orlas tipográficas [11]. Intentar aducir algunos ejemplos de la repercusión del motivo de enrollamientos en el retablo y arquitectura españolas sería superfluo, ya que se prodiga constantemente, desde 1550 hasta bien entrado el siglo XVII, en escudos, tarjas, cartelas, recuadros y "cartuchos". Donde el impacto de Fontainebleau aparece más puro es en aquellos casos en que, al marco decorativo de enrollamientos recortados alternativamente hacia adelante y hacia atrás, es decir con un sentido profundamente plástico, se asocian figuras recostadas en los márgenes o parcialmente encajadas en las aberturas de las lengüetas. Por no citar más que un solo caso relativamente claro, aludiremos a los frisos decorativos de los dos atriles de bronce en el coro de la catedral de Toledo, obra de Nicolás de Vergara el mozo entre 1571-1574, aunque según traza del entallador Juan Navarro. Por lo demás, siguiendo este estilo, solían labrar

los escudos en que rematan sus retablos autores tan manieristas como Becerra, Jordán, Juni y Ancheta.

3.- G. Weise, que no tolera la exclusividad nórdica en la invención de estos motivos manieristas, apunta a una subespecie de "rollwerk" creado y desarrollado en suelo italiano contemporáneamente a lo europeo, a saber antes de la segunda mitad del Cinquecento [12]. Se trata de la transformación en motivo de enrollamiento del clásico tema de la voluta. En su forma más simple se compone de dos o de cuatro volutas enroscadas en forma de C mayúscula enmarcando un óvalo, un disco -si se trata de escudos- o una inscripción. La forma de C mayúscula del componente principal ha hecho que en España se denomine a esta decoración "motivo de oreja", aunque no coincida exactamente con el "estilo auricular" barroco. La cara interna de estas orejas lleva ranuras, estriamientos, cadenetas de escamas o los clásicos contarios de ovas y dardos. En contraste con los temas extraitalianos contemporáneos, de dureza metálica, correosa y abstracta, el "rollwerk" italiano comienza a adquirir en seguida una plasmabilidad y blandura casi orgánicas. La ductilidad de su material se prestaba, mejor que ningún otro, tanto a una acusada plasticidad como a combinarse y compenetrarse con enrollamientos de distintas procedencias, de manera que en la segunda mitad del XVI se forman en Italia "cartuchos" muy complejos que son el precedente inmediato del "estilo cartilaginoso" barroco. El contorno algunas veces arriñonado y asimétrico de los discos enmarcados, lo conceptúa Weise como un antecedente del mismo Rococó. Aunque este motivo especial de "rollwerk" surgiese en distintos puntos del suelo italiano, creemos que fue especialmente desarrollado en Toscana en manos de arquitectos - escultores como Dosio, Ammannati y Buontalenti. A fines del siglo F. Zuccaro y B. Radi grabaron motivos ornamentales de este estilo, si bien ya contemporáneos a los de Kilian y Merian en Alemania.

El "motivo de oreja" italiano, bien en su estructura más primitiva y simple, bien en su fase ya evolucionada, se encuentra en España un poco por todas partes, pero sobre todo en el sur, en Andalucía. En retablos y portadas alcanza a buena parte de los temas ornamentales de los tallistas del llamado Bajo Renacimiento andaluz hasta Martínez Montañés inclusive. Pero también se hacen a base de él los estucos decorativos de las bóvedas, imitando a las italianas, donde, concretamente en las de Venecia, ha estudiado A. Blunt el impacto del "rollwerk" belifontano [13]. Sirvan de ejemplo los estucos de algunos de los techos del Palacio de El Viso del Marqués, realizados por italianos hacia 1569, y los de la bóveda de la nave de la catedral de Córdoba, hechos hacia 1600 por Juan de Oliva, pero seguramente según trazas de P. de Céspedes y C. Arbasía, que ya había colaborado antes en El Viso. En el Palacio de El Pardo, para los óvalos estucados del techo del salón de Perseo, Becerra pudo tomar como modelo un grabado que se repite en algunas portadas del tipógrafo veneciano G. Giolito [14].

4.- Partiendo de incitaciones recibidas del grutesco italiano, del "rollwerk" de Fontainebleau y del arabesco, se creó en los Países Bajos, en la década 1540-1550, un nuevo tema decorativo: el "bandwerk" o "strapwork" flamenco. S. Schele atribuye últimamente su paternidad a C. Floris y no a C. Bos, como creyó Hedicke [15]. Se desarrolló originariamente como trama estructural para las figuraciones del grutesco, y consiste en barras metálicas yuxtapuestas y unidas entre sí por otras intermedias a modo de un enrejado, terminando en enroscamiento y volutas. Pero las mismas barras o tiras se ensanchan a intervalos, formando engrosamientos, lóbulos y ganchos perforados,

residuos en último término del arabesco. El mismo Floris se encargó de trasmutar esta estructura en encuadramientos de cartelas, tarjas, cestos y otros adminículos decorativos, aplicándolos a los arcos de triunfo que se levantaron en Amberes para la entrada del príncipe Felipe -el futuro Felipe II- en 1549. Un libro sobre este acontecimiento, redactado por Cornelis Grapheus e ilustrado por P. Coecke al año siguiente, contribuyó a la difusión del nuevo ornamento [16]. Tanto Floris, Bos, como C. Matsys y otros grabadores compusieron, además, "cartuchos" y orlas con inscripciones de proverbios latinos, franceses y alemanes, en que combinaban las bandas con los ya tradicionales "cueros recortados". Estas orlas hicieron fortuna en la tipografía, incluso en las inscripciones de las series de mapas cartográficos impresos en Amberes para distintos países, entre ellos España. Se da también la circunstancia, narrada por el P. Sigüenza, de que viniese a nuestro país Juan Floris, hermano de Cornelio, quien a sueldo de Felipe II realizó decoraciones de cerámica para los palacios reales. Fue él sin duda quien introdujo el motivo de "ferronèries" en los azulejos talaveranos [17].

Por las razones señaladas es evidente que en la Península ibérica se hiciese uso muy frecuente de las bandas perforadoras flamencas no sólo en portadas, retablos y sillerías de coro, sino en lugares más extraños, como en las trompas de la capilla de la Natividad de la catedral de Burgos (1571) o, ya tardíamente en las bóvedas de la sacristía del Convento de S. Esteban de Salamanca (1626). Sin embargo el caso más notable lo encontramos en Portugal. En las sillerías de coro del Monasterio de Belén de Lisboa y de la catedral de Evora se copian literalmente no cartelas o encuadramientos, sino los mismísimos motivos de grutescos de Floris y Bos con sus figuraciones profanas. M. Soria pone en relación la última con el pintor flamenco Antonio de Campos, pero la de Belén parece obra muy probable de Diego de Zarza, hijo del conocido escultor español Vasco de la Zarza [18].

Aunque las figuras monstruosas del grutesco se excluyen generalmente de las tarjas y cartuchos de "strapwork", sí suelen incrustarse mascarones tocados de un círculo de plumas a manera de láminas metálicas. Aunque este rasgo aparece ya en los grutescos más antiguos, su uso se intensificó, al parecer, en virtud de la impresión producida por los aderezos de plumas del tesoro de Moctezuma, regalados por Cortés a Carlos V, quien mandó exponerlo en Bruselas.

5.- El gran propagador del "cartucho" flamenco fue H. Vredeman de Vries merced a las dos series de grabados que dedicó a este género en 1555. Pero además extendió muchos rasgos del "strapwork" a una gran variedad de miembros arquitectónicos, como frontones, aletones de áticos, acróteras, etc, combinándolos con el motivo de incrustaciones y formando heterogéneos conjuntos que en alemán reciben el nombre de "schweifwerk" (contornos curvados). Creo que en la Península el primer ejemplo de aplicación de bandas recortadas, curvadas y contorneadas a un estribo de ático se halla en el arco del trascoro de la catedral de León (hacia 1574); algo que luego será muy frecuente en los retablos.

El "beschlagwerk" o incrustaciones, último de los temas ornamentales a que nos referimos, arranca del aparejo rústico de Serlio, al que éste aplicó con creciente sutileza puntas de diamante. Sin embargo fue el citado Vredeman de Vries quien desmenuzó el aparejo rústico no sólo en puntas de diamante, sino en pequeños fragmentos de formas redondas, romboidales, exagonales, incrustándolo a modo de joyas engastadas en los

elementos de la arquitectura. De aquí que V. Sloman creyese encontrar su origen en la orfebrería medieval [19]. Creemos con todo que su cristalización se operó en virtud del influjo de la ebanistería alemana de la segunda mitad del XVI [20]. En España el "beschlagwerk" se difunde a fines de esta centuria, aflorando hasta bien entrado el siglo XVII en ménsulas, capiteles, frisos y tableros de fachadas y retablos. Su carácter de marquetería taraceada se aviene muy bien con el tono general de plenitud geométrica de la arquitectura del momento. Un caso extremo, aunque tardío, es el del artista jesuita Francisco Díaz del Ribero precisamente en Granada.

Claro que para entonces se había incrementado esta dirección gracias a la publicación en 1598 del tratado sobre los órdenes arquitectónicos de Wendel Dietterlin. Sus modelos vienen a ser un compendio, llevado a extremos inconcebibles, de todos los motivos enumerados que, mezclados heterogéneamente, predominan de tal manera sobre la estructura arquitectónica que la hacen saltar en pedazos. En este aspecto el influjo de Dietterlin sobre el barroco pudo ser decisivo, como apuntó Ceán. Pero los motivos aislados del tratadista germano conservan el carácter geométrico, aristado y duro del Manierismo, sin emerger en ellos nada o casi nada de la maleabilidad, plasmabilidad y organicismo de la ornamentación barroca. Lo que no quita para que las incrustaciones, las placas y tiras recortadas, las bandas terminadas en picos y ganchos, las volutas contorneadas y movidas en ángulos agudos, los pináculos y ánforas con agallones y bolas y otros tantos elementos dietterlinescos, se incorporasen al repertorio decorativo español del siglo XVII sin desaparecer nunca del todo, sino para rebrotar con inusitada energía en la primera mitad del XVIII, llegando en el barroco gallego al agresivo acorazamiento característico de esta región.

NOTAS

1. "El Churriguerismo. Discurso inédito de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez". Publicado en 'Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo', 1921, p. 285-300.

2. G. Weise: "L'Italia e il problema delle origini del Rococó", en 'Paragone', 1954, p.35-42.

3. La bibliografía sobre motivos ornamentales es muy amplia, pero por desgracia difícilmente asequible en España. El único libro traducido al castellano es el de R. Berliner: "Motivos ornamentales de los siglos XV al XVIII", Barcelona 1928. A las obras básicas allí enumeradas de Bartsch, Guilmard, Hedicke, Jessen, Lichtwark, etc, y sin propósito de ser exhaustivos, se deben añadir las siguientes: M. Deri, "Das Rollwerk", Berlín 1906; W. Zülch: "Die Entstehung des Ohrmuschelstils", Berlín 1932; I. Collijn: "Katalog der Ornamentstichsammlung des Magnus Gabriel de la Gardie", Estocolmo 1933; A. Delen: "Histoire de la gravure dans les Pays-Bas et dans les Provinces Belges", París 1935; E. Forssman: "Säule und Ornament. Studien zun Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbücher und Vorlageblättern des 16 and 17 Jahrhunderts", Estocolmo 1956; Sune Schéle: "Cornelis Bos. A Study of the origins of the Netherland Grotesque", Estocolmo 1965.

4. Véase, por ejemplo, A. Casanovas: "Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca de El Escorial", 'Anales y Boletín de los Museos de Barcelona', n. XVI-XVII, 1963-1964, donde se recogen bastantes grabados ornamentales de la escuela de Fontainebleau y de otras. Muchas estampas figurativas llevan, además, orlas decorativas con algunos de los motivos expresados.

5. Arthur Lotz: "Die neue Formenwelt in Buchschmuck des 16 Jahrhunderts. Maureske und Rollwerk", en 'Philobiblon', VIII, 1935, p. 202-219 y 253-287.

6. H. Thomas: "Copper-plate engravings in early spanish books" Londres 1940.

7. F. Vindel: "Escudos y marcas de impresores y libreros españoles durante los siglos XV a XIX", Madrid 1942.

8. Cfr. S. Schéle, o.c., p. 46 y ss.

9. A. Lichtwark: "Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance", Berlín 1888; Max Deri: "Das Rollwerk", Berlín 1906. Véase también este problema bien resumido en P. Barocchi: "Il Rosso Fiorentino", Roma 1950, p. 117 y ss.; y en E. Forssman, o.c., p. 112 y ss.

10. R. Berliner: o.c., p. 156 y ss. del texto.

11. Cfr. H. Zerner: "Ecole de Fontainebleau, Gravures", París 1969, y el 'Catálogo' de la reciente exposición "L'Ecole de Fontainebleau", celebrada en el Grand Palais de París del 17 de octubre de 1972 al 15 de enero de 1973.

12. G. Weise: "Vitalismo, animismo e panpsiquismo, e la decorazione nel Cinquecento e nel Seicento", en 'Critica d'arte', 1959, p. 375-398 y 1960, p. 85-95.

13. A. Blunt: "I rapporti tra la decorazione degli edifici del Veneto e quella de la Scuola di Fontainebleau", en 'Bolletino del Centro internazionale di studi de Architettura Andrea Palladio', 1968, p. 153-163.

14. Cfr. A.F. Butsch: "Die Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaissance", Leipzig 1878; edición facsímil con el título "Handbook of Renaissance Ornament", Nueva York 1969, y lám. 220. Aunque F. Barbieri, "Il Frontespicio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento", Milán 1969, aduce varios grabados de G. Giolito, no incluye éste; cfr. o.c., p. 136, ss. del texto.

15. S. Schéle, o.c., p. 39 y ss.

16. "Le Triomphe d'Anvers par Cornelius Grapheus". Imprimé a Anvers pour Pierre Coeck d'Alost, libraire iuré de l'Emperialle Maiesté, par Gillis van Diest 1550. Un ejemplar de la edición latina "Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Princ...", se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

17. Cfr. B. Martínez Caviró: "Cerámica de Talavera", Madrid 1969, p. 15-16.

18. M. Soria: "Francisco de Campos (?) and mannerist-ornamental design in Evora"; en 'Belas Artes', 1957, p. 33-39. La lámina que publica Soria de la sillería de Evora está referida al grabado 185.2 de R. Berliner, que atribuye a C. Bos. S. Schéle corrige modernamente esta atribución a favor de C. Floris, de cuya serie de carros, concretamente del n.259, lám. 64 del catálogo de Schéle, está copiado el motivo de Evora. Por lo que hace al detalle de la sillería de S. María de Belén, publicado por R. Smith en "A Talha em Portugal", Lisboa 1962, lám. 12, está sacado de un grabado ornamental de C. Bos aducido en el catálogo de Schéle, o.c., n. 173, lám. 48.

19. Citado por E. Forssman, o.c., p. 120.

20. En El Escorial existe un grupo ebanístico de gran interés: las cinco puertas instaladas en la antecámara, paseo del rey (hoy salón del trono) y despacho de Felipe II. Una está fechada en 1567. Según el P. Sigüenza vinieron de Alemania regaladas al monarca español por Maximiliano II. Traducen el impacto del "beschlagwerk" de la época. Algunos de los temas figurativos de los cuarterones están inspirados en los 20 modelos para incrustaciones que publicó en 1560 H. Vredeman de Vries, concretamente los que representan edificios en ruinas Cfr. E. Forssman, o.c., p. 250, n. 103 y lám. VIII, n.12. Sobre las puertas mencionadas véase L. Feduchi: "El mueble en las colecciones de El Escorial", en el libro 'El Escorial', tomo II, Madrid 1963, p. 521-550.

LA CRITICA A LA ARQUITECTURA BARROCA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

CARLOS SAMBRICIO. ESCUELA DE ARQUITECTURA. MADRID. ESPAÑA.

Los postulados establecidos por Collins al tratar las raíces de la arquitectura surgida en la segunda mitad del XVIII, o los supuestos de Tafuri sobre "Historia y teoría" acotan y delimitan, a partir de 1750, el nuevo campo de lo "arquitectónico", potenciando el estudio de la teoría frente a la crítica[1]. El cansancio ante formas repetitivas genera una conciencia de crisis y la necesidad de nuevos elementos que posibiliten una continuidad sin modificar supuestos infraestructurales caracterizará un primer momento. La aparición en Italia o Francia de los esquemas racionalistas de Lodoli y Laugier será, durante breve tiempo (retomando las ideas de Gallacini o Cordenoy), una posible alternativa a la crisis. Pero la aparición del libro de Leroy consagra un cambio, haciendo que el concepto "ruinas" de ser concebido como categoría arqueológica, pase a analizarse como categoría arquitectónica, proyectándose esta solución como la única factible frente a la crisis. De esta manera, llegará a "perderse" durante algunos años el concepto racionalista que anteriormente señalábamos.

Es patente la necesidad de identificar la evolución de la arquitectura española con el anterior guión. Desglosando los puntos antes expuestos, vemos como todos ellos se corresponden en España: por una parte las ideas racionalistas se desarrollan a través de Diego de Villanueva, autor de los "Papeles críticos", en los que expone al público español las cartas de Cochin, las ideas de Laugier o el "Discurso sobre la arquitectura" de Algaroti, se desarrollan a través de José Hermosilla, discípulo en Italia de Fuga o de Castañeda, educado en Francia y caracterizado como teórico arquitectónico. Igualmente se produce el cambio de lo arqueológico a lo arquitectónico, pudiéndose estudiar el ejemplo concreto de las antigüedades árabes de Granada. Comenzadas en 1760 por Diego de Saarabia bajo encargo de la Academia, y concluídas ocho años más tarde por el citado Hermosilla, ayudado por Arnal y Juan de Villanueva, realizan éstos en aquellas ruinas un auténtico estudio arquitectónico.

Pero el punto hasta ahora menos analizado y quizás más atrayente, corresponde en nuestra opinión al cuerpo crítico que potenció en la primera mitad del siglo los planteamientos teóricos de los autores que acabamos de señalar. "...Mientras que antes

de 1750, el ejercicio de la crítica consistía simplemente en hacer referencias a reglas objetivas universalmente aceptadas, después de 1750 éste se convirtió en un ejercicio subjetivo de naturaleza literaria, en el que la historia, la psicología y las alusiones literarias proporcionaban una materia intelectual a la cual el juicio artístico resultaba inextricablemente vinculado"[2]. La clara diferencia del papel jugado por la crítica antes y después, queda establecida. En la primera mitad del siglo se esbozan planteamientos referentes a situaciones generales; en la segunda, Ponz, Jovellanos o Ceán proporcionan (como claramente destaca Collins), un juicio interesante sin duda, pero ligado o, mejor, dependiente, del hecho artístico.

Identificar entonces el pensamiento arquitectónico de la España de la primera mitad del XVIII, con los esquemas de Ardemans o Torija, con las posiciones de Fray Lorenzo de San Nicolás o del propio Caramuel, o con las realizaciones de un Churriguera o Ribera, sin ofrecer dentro del panorama general la posibilidad de existencia de un primer pensamiento crítico racionalista (aunque exiguo o minoritario, no por ello inexistente) sería en nuestra opinión equivocado. Existe en España un pensamiento crítico opuesto al barroco. De esa manera, aunque sin formar cuerpo, las críticas provienen de todos los campos: arquitectos, tratadistas, eruditos y políticos...

Así, a partir de los años veinte, uno de los individuos que de manera más clara sientan las bases de un nuevo criterio en la arquitectura, es Fray Pedro Martínez, maestro Mayor de la Catedral de Burgos que en el año 1714 rehusó la Maestría de Salamanca. Tiene este individuo especial interés, por una serie de escritos, citados por Llaguno, en los que hace referencia a un diálogo "...que compuso entre dos interlocutores, siendo Vitrubio uno de ellos". "...reprende en él - Vitrubio - a los arquitectos modernos: vitupera sus columnas salomónicas, sus estípites, sus adornos ridículos y llora la pérdida de la arquitectura greco-romana"[3]. A través de estos estudios, que según Llaguno se encontraban en los monasterios de Oña y Cardeña, se pueden analizar parte de las preocupaciones o temas que Fray Pedro (el "culto arquitecto", como cuenta García Bellido que era conocido)[4] refleja en sus escritos. El concepto del clasicismo, representado por Vitrubio, contrarresta con una arquitectura en la que el adorno y la rocalla han llegado a constituir -según él- la propia esencia de la construcción. Por ello es necesario tender de nuevo a la ciencia de construir, comenzando a diferenciarla del arte. La arquitectura es una ciencia que es necesario aprender no en talleres de canteros o marmolistas (o de plateros, recordemos a Cochin)[5], sino en el estudio de la geometría y la matemática.

No será el único arquitecto que mantenga semejante supuestos. Tosca, el tratadista y arquitecto valenciano que publica en 1727 el "Compendio Matemático", dedica un volumen al estudio de la arquitectura, planteando problemas semejantes. Refiriéndose a los estudios necesarios para construir y componer, critica a los modernos que no quieren atenerse a los principios de la geometría: "...quisiera ver esta novedad más en la planta o vestigios de las obras, que en los cuerpos de elevación y sus perfiles"[6]. Tosca demuestra en su tratado estar en contacto con las ideas y planteamientos de Perrault además de tener un perfecto conocimiento de los clásicos arquitectónicos como Palladio, Vitrubio o Serlio[7]. Y es igualmente interesante cuando al analizar los problemas que surgen de la construcción de las fábricas, plantea no sólo problemas de simetría y composición volumétrica, sino igualmente problemas de economía de construcción.

Los aspectos económicos en la construcción de fábricas, quedan implícitos en toda la crítica política del momento. No podemos olvidar la reciente guerra civil (guerra de Sucesión), la posterior situación de la España borbónica frente a las ideas de los Austrias, ni los planteamientos políticos del partido de D. Juan José de Austria. Durante todo el siglo, aún en los momentos más aparentemente prósperos, existen críticas a la situación económica, no siendo por tanto las famosas cartas al Conde de Lerena únicas en su modo. Del conjunto de las existentes en la primera mitad del siglo, queremos destacar las que hace un exiliado político en la corte de Viena: el Conde Amor de Soria, consejero por la Majestad de la Reina de Hungría y Bohemia en el Consejo Supremo de Italia, el cual escribe un largo memorial en el que, desde perspectivas económicas, efectúa una crítica a la arquitectura barroca de su momento: "...(deben, los gobernantes)...moderarse en las fábricas de suntuosos palacios, y que a ninguno sea lícito fabricar si no es con la previa delineación de las plantas o diseños aprobados por el ayuntamiento; deberá cuidar la comodidad interna de las casas, en separaciones y oficinas, y en la exterior simetría armoniosa, e igual de ellas en la perspectiva que se observa en Flandes" [8].

Personaje estudiado por Maravall, y más recientemente por María Escribano, este individuo no sólo nos señala de manera clara los problemas de la arquitectura, sino que además nos da una posible solución a partir de un modelo: Flandes.

No será el único en el panorama de las artes que pretenda seguir el ejemplo de Flandes. Meléndez, en un largo memorial que dirige al Rey para la creación de una Academia de las Artes en Madrid, "Representación al Rey... poniéndo en noticia... los beneficios de erigir una Academia de Bellas Artes..." [9], en la que manifiesta no sólo la necesidad de constituir un centro de estudios para los artistas españoles, sino que hace referencia a los que se realizan en Francia, Italia o Flandes.

Y por último, y debido únicamente a que su gran obra acabó de publicarse en 1739, el Padre Feijoo. En su "Teatro Crítico" son dos los escritos o discursos concretamente dedicados a las artes. Recogidos por Sánchez Cantón en sus "Opúsculos Gallegos" y realizados sus análisis, queremos destacar cómo no se trata, como a menudo se ha dicho, de un individuo aislado, sino perfectamente relacionado con el ambiente.

De cualquier modo el panorama general del país es contrapuesto a estas ideas. No únicamente los artistas sino también los llamados teóricos se oponen. Entre ellos Losada, quien pretende establecer en 1740 "Nuevas reglas y fáciles para planificar Palacios y Templos", o el mismo Padre Sarmiento, que debido a la influencia que ejercerá en los últimos años de la primera mitad del siglo, no se verá sino lentamente anulado por los individuos que comiencen, y por supuesto de manera progresiva, a sentar las bases para el nuevo concepto del arte.

NOTAS

1. Los textos a los que hacemos referencia son: P. Collins: "Los ideales de la arquitectura moderna", Barcelona, 1970; y M. Tafuri: "Teorías e historia de la arquitectura". Un estudio interesante sobre el tema es el que desarrolla M. L. Scalvini en "Per una teoria dell'architettura". Op. Cit. nº 13, Septiembre 1968.

2. P. Collins. op. cit, pp. 249.

3. Llaguno "Diccionario de artistas..." t. IV, pp. 118. Madrid.

4. García Bellido. "Estudios de barroco español". 'A.E.A.' año VI, pp. 145.

5. C.N. Cochin es el autor de la "Carta a los Plateros, Cinceladores y Adornistas..." que tradujera posteriormente Diego de Villanueva, incluyéndola en sus "Papeles Críticos" (ver Chueca: "Juan de Villanueva". Madrid, 1949).

6. Tosca: "Compendio matemático". t.V. 'Arquitectura civil y militar'. Valencia 1727.

7. Ibid. pp. 23.

8. Amor de Soria: "Enfermedad crónica y religiosa de los Reinos de España y de Indias. Sus causas naturales y sus remedios". Archivo de la Academia de la Historia. Ms. 9.28.5/5614. fol. 148.

9. Meléndez: "Representación hecha al Rey...". Madrid, 1726.

MELCHOR DE BUERAS, DESCONOCIDO ARQUITECTO REAL DEL SIGLO XVII

VIRGINIA TOVAR MARTIN. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. MADRID. ESPAÑA.

La actividad constructiva madrileña de la segunda mitad del siglo XVII fue bastante intensa y en su conjunto ha sido calificada como etapa con carácter y fisonomía claramente barroca. La investigación va aumentando el número de arquitectos, canteros y albañiles que llevaron a cabo este proceso constructivo; cuantas precisiones se puedan dar en torno a estos artistas nos parecen muy útiles pues todos ellos, con mayor o menor significación, pueden ser considerados como eslabones de una cadena sin la cual no hubiera sido posible la implantación del arte barroco en nuestra Península.

Nuestro trabajo consiste en la reunión de una serie de datos con los cuales tan solo pretendemos comenzar a entrever y perfilar la personalidad humana y artística de uno de estos arquitectos.

Melchor de Bueras, arquitecto y aparejador de las obras reales en la segunda mitad del siglo XVII es artista casi desconocido en la historia de nuestra arquitectura. Los escritores neoclásicos, A. Ponz, J. Caveda, Llaguno y Ceán Bermúdez ni siquiera lo mencionan aunque hemos de considerar que en su habitual desdén dejaron también olvidados a otros importantes artistas. Las escasas citas que sobre Melchor de Bueras se han hecho no vindicaron en absoluto su memoria, sin embargo hoy por fortuna tenemos testimonios suficientes para asegurar que las cualidades de Bueras como arquitecto fueron aprovechadas y valoradas con toda amplitud y aunque represente un papel secundario si se le compara con Herrera el Mozo o Donoso que fueron sus contemporáneos su aportación no carece de interés ya que constituye uno de nuestros hiatus artísticos que engarzan el arte post-herreriano con la eclosión y desmesura inventiva de nuestro último barroco constructivo.

Dada la brevedad que se nos impone, dejamos el análisis de la obra de Melchor de Bueras para un próximo trabajo intentando ahora vertebrar su biografía con los datos extraídos de dos testamentos[1], un codicilo[2] y algunos conciertos y cartas que aunque nos dejan vaguedades cronológicas, son suficientes para emprender el conocimiento entrelazado del vivir y el obrar de este artista. Las obras que realizó en Madrid eran

hasta ahora anónimas o atribuídas a otros autores; como algunas se conservan afortunadamente, ayudarán a construir en el futuro un juicio sobre este arquitecto desprovisto de vacilaciones.

Melchor de Bueras es de origen burgalés pero al igual que Juan de Herrera, Monegro y otros muchos arquitectos que trabajaron en la corte, nació en las inmediaciones de Trasmiera, plantel de donde salió ese gran grupo de artistas que en el trabajo de la construcción formaron una verdadera escuela. La importancia de Trasmiera en este aspecto la han señalado varios autores[3] y se manifiesta igualmente por las numerosas peticiones hechas a la actividad de estos maestros por parte incluso de los mismos reyes.

Nació en la villa de San Mamés de Abar, montañas de Burgos, merindad de Trasmiera. Por el apellido parece casi cierto que tres generaciones precedieron a nuestro arquitecto en el oficio. Esta familia de artistas abarca más de una centuria, desde el primer cuarto del s. XVI al final del siguiente. El primero, Simón de Bueras[4] trabajó 12 de las 14 sillas que componen la sillería de los conversos en la Cartuja de Miraflores y figura como arquitecto y escultor desde 1550 al servicio del Cabildo Metropolitano. Aparece como maestro de carpintería y trazador hacia 1564 tomando parte en el retablo mayor de la Catedral burgalesa. Parece ser que Simón dejó descendencia en la ciudad ya que en 1573 trabajaba también para la Catedral un Pedro Jaques de Bueras, maestro de arquitectura y escultura que en unión de Lorenzo de Puga, conciertan en la capital, en la iglesia y Concejo de las Quintanillas, ampliar el altar mayor de la iglesia de los Santos Facundo y Primitivo[5]. Melchor de Bueras, padre de nuestro arquitecto, constituye el tercer eslabón de esta familia de artistas ligados por vínculos de parentesco y profesión. Nacido en Padiérniga, montañas de Burgos, merindad de Trasmiera es sin embargo el primero de este linaje que encontramos trabajando cerca de Madrid. Según escritura de 12 de noviembre de 1646[6], los maestros de cantería Juan Pérez de Villabiad, del valle de Liendo, Melchor de Bueras, de Padiérniga, Juan de Incera, de la sierra de Adal y Pedro Díez de Alvear, de San Miguel de Abar, todos de la Merindad de Trasmiera, contratan las obras de los puentes y calzadas del Duero en la comarca de Soria. Es probable que todos estos artistas trasmeranos formen parte de la numerosa emigración que vino a la corte siguiendo los pasos de Herrera y al amparo de la buena opinión que ya merecían aquellos artistas en el bello trabajo de la piedra.

Por estos antecedentes señalados, en su formación artística tuvo por lógica gran ascendencia la tradición del taller familiar pero su entronque estilístico está arraigado en lo madrileño donde sin duda transcurrieron sus años de formación y consolidación como maestro de obras reales.

Su madre fue María de Hoyo, vecina también de Padiérniga. Fruto del matrimonio fueron además, Baltasar y Lucía a quienes Bueras menciona repetidas veces en los documentos. Nuestro arquitecto, casó con Antonia del Río, natural también de San Mamés de Abar; debió morir tempranamente ya que cita en los documentos a Lucía Zercadillo como el ama que le asistió durante 18 años. De su unión con Antonia del Río nació María, única hija que contrajo matrimonio con el Licenciado Don Francisco de Alvear, abogado de los reales Consejos, residente en la Corte aunque nacido también en San Mamés de Abar.

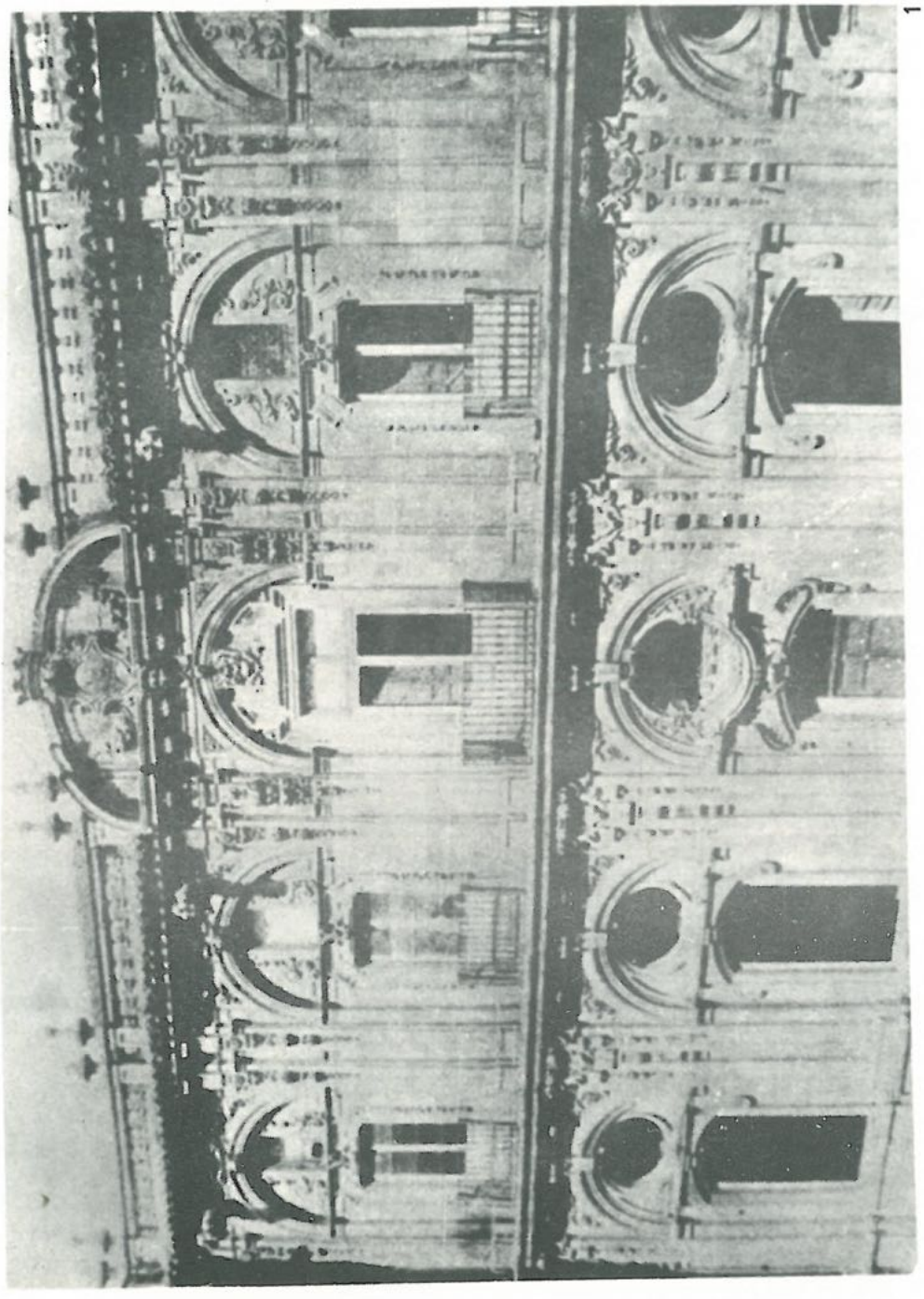


Fig.1. Madrid. Claustro del Convento de Santo Tomás (desaparecido).

2

3

4

Figs. 2, 3 y 4. Madrid. Patio del Colegio Imperial.

Probablemente Melchor de Bueras estuvo destinado en un principio a ayudar a su padre y fue en el último tercio del siglo cuando comienza a emerger aisladamente su personalidad arquitectónica. A partir de 1670 se lleva a cabo su obra más destacada aunque hemos de señalar, que dada la abundancia de encargos pudo haber realizado algunos con anterioridad a esta fecha indicada.

Los documentos expresan claramente que era hombre muy acomodado, que gozaba de un gran prestigio en su profesión de arquitecto y que se situó él y su familia en un gran nivel social. Poseía una gran hacienda radicada en parte en San Mamés de Abar, fruto de su fecunda vida de trabajo. Para llevar a cabo su intensa actividad tuvo un gran taller en el que se formaron los maestros de cantería Francisco del Valle y Francisco de la Peña que fueron sus aprendices hasta 1688; Juan Ramos que lo fue hasta 1689; Pantaleón Cano y Lucas de Peña hasta mayo de 1690; Thomas Fernández y Benito de Zarauz hasta 1691 y Francisco González de Sisniega que en su testamento menciona a Melchor de Bueras como su maestro[7]. Algunos de sus aprendices procedían de la Merindad de Trasmiera como Francisco de Naveda "aprendiz de cantería que está en casa y servicio de Melchor de Bueras"[8].

De acuerdo con su última voluntad, Melchor de Bueras fue sepultado bajo la bóveda del Colegio Imperial de Madrid de la Compañía de Jesús. Este dato y las numerosas intervenciones en obras de esta Compañía corroboran su importancia como arquitecto ya que los jesuitas solían seleccionar con gran severidad los artistas que intervenian en sus construcciones como en todo tipo de realizaciones artísticas. Expresa en dos ocasiones "el gran amor cariño y devoción que siempre he tenido a la Sagrada religión de la Compañía de Jesús y nombra como testamentarios al Reverendo Padre Procurador General del Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid y a su yerno Francisco de Alvear.

Entre las obras de fecha insegura pero que son la prueba más contundente de su brillante carrera artística citamos entre otras las casas principales que hizo de fábrica y materiales para el Excmo. Señor Duque de Alba y su padre; para el Excmo. Señor Duque de Osuna, en la calle de San Joaquín; para el Marqués del Carpio, en la calle de Barrionuevo; para la Marquesa de Villasierra, en Villasierra; para el Marqués de Manceda en la calle de Toledo; otras, para la Marquesa de Villapalma, el Señor Condestable, Don Antonio de Benavides y Gurrea de Aragón, Don Juan de Andicano en la calle del Pez y Don Pedro de Porras frente a los Capuchinos del Prado. Realiza también en fecha incierta, una fuente para la Condesa de Oropesa y otra para el jardín de Don Pedro de Toledo y Vergara, del Consejo de Guerra de Su Magestad. Además de estas obras que debieron darle gran renombre, Melchor de Bueras realizó otras que no se especifican en la villa de Navalcarnero donde el presbítero Gregorio Pérez y Juan Blázquez le quedan adeudando en 1692 importantes cantidades. Félix González de Villa del Prado también le queda debiendo dinero por trabajos realizados.

Vayamos ahora a las obras de cronología más certera. Precisamente una de las intervenciones fechables de Melchor de Bueras tiene lugar junto a los jesuitas. Con todo no podemos excluir que hasta esta fecha, período el más hipotético de su carrera artística realizase alguna de las obras mencionadas. La obra del Colegio Imperial de Madrid, en manos del Hº Pedro Sánchez y el Hº Bautista había constituído una de las realizaciones más novedosas dentro del quehacer edilicio madrileño a lo largo del

s. XVII. La iglesia se inauguró en 1653, pero la obra no llegó a consumarse en su conjunto hasta finales del siglo [9]. La sacristía se terminaba en 1673 y en ella colaboró Bueras labrando las puertas de los testeros y de la antesacristía en granito con molduras quebradas parecidas a las de las puertas del atrio y del crucero del templo. Seguidamente, entre los años 1673 a 1675 se continuaron las torres de la fachada de la iglesia; se pagaron 66.000 reales el año 1673 "por las rejas de hierro que se echaron en las ventanas de las torres y en los salarios de Melchor de Bueras autor de la obra de cantería". Lo que se construyó en este tiempo, como se ha señalado, fueron los campanarios de las torres, hasta la cornisa advirtiéndose en la molduración de los vanos la misma articulación que en el resto de la iglesia [10].

El 3 de julio de 1678 se lleva a cabo el concierto de la obra del claustro del Convento de Santo Tomás de Madrid [11], de la Orden de Predicadores (Fig. I). En el contrato para la obra figuran de una parte el Prior y principales frailes, y de la otra Miguel Martínez, Rodrigo Carrasco, Melchor de Bueras y Pedro Díaz todos maestros de cantería. La traza de esta importante realización barroca fue obra de Rodrigo Carrasco, maestro de arquitectura y cantería, natural de Consuegra y residente en Madrid, artista de gran ascendencia en los medios arquitectónicos ya que ejecutó obras de importancia en Madrid y Toledo [12]. La fábrica del Claustro de Santo Tomás corrió a cargo de los cuatro otorgantes llevándose a su ejecución de acuerdo con las condiciones por ellos dictaminadas. Casi al término de la construcción, el 23 de febrero de 1685, se otorga nueva escritura para confiar el perfeccionamiento de la obra a Rodrigo Carrasco, su tracista [13].

Esta obra, viene calificándose como obra juvenil de Donoso. Varios autores aproximan su fecha a 1655 al parecer basados en el testimonio de Palomino [14]. La obra, importantísima, merece un estudio detenido; no obstante la acusación de borrominismo que de ella se ha hecho es injustificada como ya señaló Kubler; en ella conviven una serie de tradiciones españolas y del clasicismo italiano; en nada se alteran las normas esenciales de construcción, los cánones herrerianos se continuan y es evidente que dichos cánones clasicistas son la primera norma de la mayoría de los trazadores hispanos de esta época. La novedad reside en la ornamentación que enriquece los paños con prodigalidad y se complace en otorgar algunas licencias a los caracteres de cada orden Estípites de signo ya barroco sustituyen a las pilastras y son del mismo carácter los festones, molduras y ménsulas que enriquecen las superficies. Se corona con balaustrada y escudos en los cuatro frentes siendo el conjunto de gran armonía y grandiosidad. Donoso era también de Consuegra como Rodrigo Carrasco y es muy posible que este arquitecto recibiese directamente los conocimientos que aquel trajo de Italia. Es muy patente además el grado de erudición de nuestros arquitectos de esta época a juzgar por las selectas bibliotecas que poseían. Rodrigo Carrasco había reunido cuidadosamente textos de D. Fontana, S. Serlio, Vignola, L.B. Alberti, V. Scamozi, A. Palladio, J. Bentallon, Apiano, Céspedes, Rojas, Rubens (Palacios de Génova) y los de Torija y Fray Lorenzo de San Nicolás [15]. Aunque Melchor de Bueras no sea evidentemente el autor integral de esta obra, es importante considerar su participación directa en ella, sospechando ya, a la vista de su restante producción que debía poseer una buena preparación intelectual, como lo acreditan sus conocimientos de perspectiva, simetría, composición, etc...

Volviendo de nuevo al Colegio Imperial de Madrid, a partir de 1679 en que se finalizaron

5

6

Fig.5. Alcalá de Henares (Madrid). Escalera del Colegio de Jesuitas.- Fig.6. Exterior del mismo edificio.

7

8

9

Figs. 7, 8 y 9. Madrid. Puerta de entrada al Retiro y detalles de la misma.

las obras de decoración del templo, se comenzó a construir el bloque del edificio inmediato a la iglesia, el cuarto nuevo o colegio que cae a la calle Toledo" [16]. En 1680 se toman a censo 10.000 ducados de los cuales se entregan 6.000 a Luis Román, acreditado arquitecto madrileño, para la obra de estos aposentos y patio de dicho Colegio. Pero muere este artista al iniciar la construcción y se viene atribuyendo a sus hijos la realización de la misma sobre proyecto del Hermano Bautista. Por testimonio del propio Melchor de Bueras hoy podemos asegurar que la obra del patio, la parte más noble del edificio junto con su escalera fue realizada por este arquitecto y contratada con el Procurador de dicho Colegio, el Padre Gerónimo Guerrero. Bueras hace constar en sus declaraciones sobre esta obra "que hay en él, patio de mejoras y aumento, los modillones de la cornisa a que no estaba obligado habiendo de tasar y evaluar lo que ello importare" [17]. (Fig. 2, 3 y 4). Esta obra marca sin duda un hito importante en la vida de este arquitecto. Su estructura es de dos pisos, uno de arquerías y otro de balcones entre pilastras. El orden inferior lleva ménsulas pareadas a modo de triglifos. La hilada volada entre los dos pisos es herreriana en su severidad sin interrupciones. En el segundo piso los marcos presentan grandes inflexiones e ingletes; las pilastras se realizan en tres planos, hay numerosos motivos adicionados a claves de arcos y dinteles y una intensa expresividad plástica que parte de los modillones que sostienen la cornisa y el alero del tejado que expresan un lenguaje barroco muy avanzado. Melchor de Bueras contribuye en esta obra a la clara apetencia de la época, de hacer rebrotar lo decorativo por encima del cuerpo arquitectónico. No obstante, señalamos que el herrerianismo ha dejado en él profunda huella, no sólo en el ritmo de sucesión de arcos y pilastras y en el equilibrio de sus líneas sustanciales, sino también en los ánditos de austeras superficies donde las bóvedas de arista se refuerzan con leves perpiaños que descansan en pilastras al modo escurialense. Bueras poseía sin duda una formación clásica a la par que daba paso con su inventiva a una tolerancia mayor con los sistemas decorativos. Ardemans en el siglo XVIII todavía realizará sus obras bajo estas características, es decir, persistiendo en la severidad arquitectónica a la que se sobreponen elementos ornamentales. La obra del patio del Colegio Imperial de Madrid supone un avance decorativo bastante sensible sobre el núcleo general del templo; en cuanto a la decoración no encontramos relación con el Hº Bautista, pues incluso el friso de triglifos en ménsula bajo la cornisa del primer orden son diferentes a los que Bautista trazó para la iglesia. La diferencia consiste en que Bueras une el modillón con el cuerpo del triglifo curvo formando un solo miembro y este nuevo elemento que tenderá cada vez a ser más decorado, procede de la escuela de retablistas madrileños de mediados del siglo XVII, concretamente lo consideramos inventiva del gran ensamblador madrileño Pedro de la Torre [18]. La portada del Colegio Imperial, a pesar de no haber sido documentada pudiera ser también creación de Bueras ya que en ella se utiliza todo el lenguaje arquitectónico y ornamental que utilizó en el patio y en los encuadres de los vanos del templo, características que repetirá en otras portadas de obras posteriores.

Continuando su actividad con los jesuitas, Melchor de Bueras realiza también la obra del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares [19] alineado también como en el de Madrid, al cuerpo de la iglesia construída anteriormente por Gómez de Mora. Colabora con él como asistente su sobrino, Mateo de Hornedal, maestro arquitecto, que después de la muerte de Bueras se trasládará a Llerena para ejercer su oficio [20]. (Figs. 5 y 6).

La obra del Colegio de Alcalá de Henares debió realizarla nuestro arquitecto en torno

a 1690 ya que a la hora de su muerte dos años más tarde dice que aún tiene allí bastantes piedras berroqueñas de esquinas que son suyas. El edificio es importante y merece un estudio detenido. Se conserva su exterior en buen estado y en su interior han sido modificadas algunas partes. Lo más destacado sin duda es su escalera principal, al fondo del patio, de un tiro de ascenso que en el primer rellano se abre en dos rampas divergentes con gran empaque monumental y amplias perspectivas. La caja de escalera sobrepasa en amplitud y efectismo a lo creado habitualmente en la época, aunque la del Alcázar de Toledo, Escorial y la de la universidad de la misma Alcalá serían sin duda conocidas por nuestros artistas. En las trazas que se hicieron para este edificio en el primer cuarto del siglo no figura la caja de escalera con la configuración actual. En ella se han buscado efectos muy escenográficos en consonancia con el barroco. Si en su totalidad el edificio fue obra de Bueras, consideramos que este arquitecto supo enlazar su obra con las nuevas corrientes del s. XVIII. Su portada también supone la inserción en nuestra arquitectura de la típica portada en dos pisos, cuyo éxito y variedad a partir de la de Oñate [21] llegó a ser bastante grande. A modo de retablo, rompe en movimiento vertical, animando sus superficies con rupturas de frontones, entablamentos discontinuos y adición de tarjas y festones florales. Como estructuras esculturadas resaltan con potente vitalidad sobre los paramentos sencillos y planos. Análoga a la del Colegio Imperial de Madrid ya citada y a la Puerta del Buen Retiro, su última obra documentada [22].

También por encargo de la Compañía de Jesús Melchor de Bueras realizó un aguamanil para el Colegio de Noviciado y una fuente de mármol que dejó en el patio del Colegio Imperial por encargo de Don Pedro Coloma. Quizá pudiera identificarse ésta con la fuente de mármol y jaspe, hoy situada en la antesacristía del mismo edificio que aunque rehecha en parte, es de gran belleza.

El 24 de junio de 1686 otorga carta de poder a Francisca de Naveda su suegra para que en su nombre cobre "todas y cualquier personas, sumas y cantidades que se me deben así en el valle de Abar como en cualquier otra parte, villas y lugares de dos montañas" [23]. Le manda que rija y ordene y gobierne todos y cualquier bienes y raíces así en el valle u otra parte "de mis tierras, viñas, guertas, prados, molinos y otros bienes". El 21 de agosto del mismo año, Isidro Buigas y Jacobo Martínez de la Lastra, arquitectos, contratan la fábrica de la ermita de Riva, en las montañas de Burgos supervisando Bueras las condiciones [24]. A pesar de las largas ausencias de su lugar natal, mantuvo contactos con aquellas tierras, en las que cabe pensar que dejase alguna realización artística.

Por esta época transcurre, como vemos el periodo de más apretada actividad en la vida de este arquitecto. El 23 de octubre de 1686 concierta la fábrica del depósito y fuente del servicio del Convento de la Orden de la Merced Calzada de la Corte, tendida la obra desde la Fuente de Relatores donde estaba el Arca de repartimiento. La obra fue de gran empeño y demuestra por las condiciones señaladas en el contrato unos profundos conocimientos técnicos a la par que un constante afán estético respecto a su emplazamiento junto a la fachada del Convento [25]. La mayoría de los arquitectos importantes de la época, entre ellos Pedro de Ribera, fueron también maestros de fontanería. También realiza para el mismo convento de la Merced, la escalera y un púlpito según hace constar en el testamento [26].

Llegamos al último período de su vida y en él deja una de sus más importantes realizaciones. Por un expediente municipal del año 1689 [27] sabemos que se está labrando en piedra una nueva portada de entrada al Buen Retiro. Esta obra la realizó Melchor de Bueras como lo hace constar en dos documentos donde especifica que estuvo a su cargo tanto la fábrica principal como lo que se le edificó para la entrada de la reina a cuenta de la villa de Madrid [28]. Se trata sin duda de la puerta colocada hoy frente al Parterre conserva sobre una cartela la salutación a la reina Ana de Weoburgo y la fecha de su entrada en la villa el año 1690. La reproduce un grabado de la colección Duque de Vistahermosa y se la identifica con la portada de entrada al Buen Retiro colocada en la llamada Puerta del Angel. A mediados del s.XIX, según otro testimonio [29] que también confirma Madoz, fue trasladada a la parte del palacio de San Juan (hoy núcleo del Palacio de Comunicaciones) para servir también de entrada a los mismos jardines. Según Sáinz de Robles [30] también estuvo en la Casa de Campo y por algún tiempo se dio por desaparecida. Hoy situada frente al Casón, en la calle de Alfonso XII aparece muy reformada tras la restauración del arquitecto D. Luis Bellido y su aplicación al, medio urbano [31]. Sin embargo la obra de Melchor de Bueras, se mantiene casi intacta a excepción de algunos detalles escultóricos que desaparecieron (Figs. 7, 8 y 9).

Madrid contaba con una larga tradición de entradas triunfales. El arco diseñado por Alonso Cano el año 1649 para la entrada de Ana de Austria fue uno de los primeros ensayos barrocos que tuvieron lugar en la corte. Otros se fueron sucediendo en inventiva y variedad inagotables. Los arquitectos principales madrileños tuvieron también el papel de organizadores en las fiestas reales responsabilizándose del engalanamiento de Madrid en los lugares por donde habían de pasar los Monarcas. No sabemos en qué fecha a Melchor de Bueras se le otorgó el título de Arquitecto y Aparejador de las Obras Reales del que hace uso en todos los documentos consultados y por cuya categoría se le encarga esta importante portada para la entrada de la reina.

La puerta posee todo el empaque de las grandes solemnidades. Es una sólida obra de granito donde se combinan sus tendencias clásicas y ornamentales. El esquema responde a modelos anteriores de vano adintelado y remate en arco de medio punto, incluso posee el aire triunfalista de cualquier monumento conmemorativo clásico. Sin embargo, si analizamos la planta observamos que está provista de dinamismo, ya que la componen secciones cóncavas y rectilíneas y sus superficies abundantes incisiones que determinan un juego contrastado de claroscuro. El revestimento ornamental también está tratado con acento profundamente barroco. Las pilastras llevan festones sobre placas y arrancan dichos festones de un gran mascarón (claro antecedente de los que emplearan posteriormente los Churriguera en sus decoraciones) y que aparecen como presagio neomanierista o avances del rococó. Los marcos se quiebran con la misma acentuación que en sus portadas anteriores; son estas molduras, de sección tan gruesa que casi podemos calificarla de bocelones por su gran resalto en semicírculo. El entablamento se reduce a una cornisa discontínua. El frontón curvo de remate recorta sobre el tímpano el escudo y corona real y el Toisón de Oro entre dos grandes motivos florales A plomo de pilastras y clave del arco se hallan altos pedestales, base probablemente de figuras alegóricas donde en éste y en otros casos agotaron su ingenio poetas y eruditos. Sobre el extradós del frontón de coronamiento se hallan reclinados dos grandes cuernos de la abundancia con gran despliegue de hojas, flores y frutos caídos. Esta obra atestigua la competencia de Melchor de Bueras como decorador sabiendo unir los motivos escultóricos a la sólida arquitectura. Fueron varios los constructores del último barroco

que cumplen funciones de arquitectos, escultores y pintores y es quizá por la mayor fantasía de estos artistas por lo que la arquitectura vivió un momento de mayor flexibilidad.

El arco de entrada al Buen Retiro con motivo de la llegada de la reina Ana de Neoburgo fue quizás el más importante de cuantos se levantaron en Madrid con motivo de dicho acontecimiento. En otros arcos y para la misma solemnidad trabajaron Isidro González Areválo, Sebastián de Mottemun, flamenco y profesor de pintura [32]. Para el de la plaza del Salvador, Antonio Palomino y para el de la calle Real los arquitectos Roque de Tapias, José Caudí, Juan de Campo Redondo, Francisco de Mesa y Francisco Moreno. Para los adornos de los arcos tendidos a partir de la Puerta de Guadalajara firma escrituras de obligación Juan Cano de Arévalo, "profesor del arte de la pintura". El reconocimiento de todos estos arcos conmemorativos corrió a cargo en esta ocasión de los arquitectos, José de Arroyo y Felipe Sánchez.

A todo el quehacer señalado de Melchor de Bueras hemos de añadir todavía la obra de la iglesia de la villa de Valdemoro que ha venido atribuyéndose al Hº Bautista. El barroco de Melchor de Bueras es en este ejemplo también de carácter muy avanzado. La aportación a la arquitectura española del Hº Bautista, que artísticamente corresponde a una generación precedente, sin duda le sirvió de guía [33]. El pleito de Bueras con una de las familias más notables de Valdemoro, pudiera tener relación con esta obra [34]. La iglesia sigue un plan bastante fiel al estilo del Hº Bautista en el cuerpo de la nave; la cabecera en cambio se modifica sensiblemente sobre todo en los elementos ornamentales de carácter mucho más barroco que se distribuyen por la cúpula, motivos por otra parte muy peculiares en el hacer de Bueras, en este caso de idéntica fisonomía a los que emplea en el patio del Colegio Imperial de Madrid.

El 16 de agosto de 1690 redacta un primer testamento al que añade el 21 del mismo mes un codicilo. El 29 de junio de 1692 expresa nuevamente y de manera definitiva su última voluntad [35]. Melchor de Bueras muere el 3 de julio de 1692 enterrándosele en la parroquia de San Justo y Pastor donde se halla su partida de defunción [36].

A continuación su hija María otorga un poder a su marido Francisco de Alvear para la administración de todos los bienes considerables y efectos que heredó de su padre "de aquéllos que quedaron así en la corte como en diferentes lugares fuera della de obras que hizo como maestro arquitecto y otras que están pendientes y por fenecer" [37]. Alvear a partir de esta fecha recibe numerosos pagos que nos ponen en conocimiento de otras obras realizadas también por Melchor de Bueras. Entre ellas la obra hecha en San Bartolomé de los Pinares para la Marquesa de Villasierra [38]. El 16 de junio de 1693 el Padre Gerónimo Guerrero de la Compañía de Jesús y testamentario del arquitecto entrega a Mateo de Hornedal, residente ya en Llerena, 2.200 reales de vellón que Bueras le donó en el testamento [39]. El 7 de mayo de 1694 recibe Alvear de Dª María de Montana y de Dª Teresa de la Encarnación su hija, 3.139 reales de una casa hecha por Bueras en la calle de Toledo [40]. El 7 de octubre de 1696 recibe algunas cantidades del Duque de Alba y del marqués del Carpio de la obra ejecutada para estas familias [41].

Por cuanto hasta aquí hemos expuesto se habrá podido comprobar que Melchor de Bueras fue un profundo conocedor de la esterotomía logrando obras notables. No ha sido documentado de quién fue discípulo. Fue probablemente formado en el cambio de estilo

cuyos representantes más notables fueron el Hº Bautista, Pedro de la Torre, Fray Lorenzo de San Nicolás, etc. El conocimiento de este primer barroco dio a Melchor de Bueras su formación de preceptista clásico y su valiente declaración de independencia en lo decorativo. Fue ante todo un gran realizador manual, dominador de la técnica constructiva, aunque como arquitecto del núcleo cortesano tuvo sin duda una formación teórica ya que su obra implica el aprendizaje de determinadas reglas divulgadas por los tratadistas.

Si bien Melchor de Bueras no es un introductor de principios formales en nuestra arquitectura su obra supone un avance en cuanto al valor exclusivo y propio que dio a lo decorativo.

NOTAS

1. A.P.M. Pº Nº 12526 Fº 279 16 agosto 1690. Esc. Juan de la Lastra.A.P.M.PºNº 12526 Fº 618. Debo el conocimiento de este documento a Don Diego Angulo Iñíguez a quien expreso mi agradecimiento.

2. A.P.M. Pº Nº 12526 (codicilo de 21 de agosto de 1690).

3. F. de Sojo y Lomba. "Ilustración a la historia de la M.N. y S.L. Merindad de Trasmiera". Madrid 1931. "Los maestros canteros de Trasmiera", 1935.

4. L.Huidobro: "Artistas burgaleses. Juan de Bueras y Lorenzo de Puga". 'Bol. de la Comisión de Monumentos de Burgos'. 1922-25 T.I pág. 167.

5. L. Huidobro, ob. cit.

6. Marqués de Saltillo: "Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII". Madrid 1948, pág. 294.

7. A.P.M. Pº Nº 12526 Fº 464.

8. A.P.M. Pº Nº 12526 Fº 431.

9. A.Rodríguez G.de Ceballos: "El Colegio Imperial de Madrid". 'Miscelánea' Comillas 1970.

10. La sacristía es muy posible que también se le encargase a Bueras siguiendo las trazas establecidas, ya que el entablamento y otros detalles se corresponden con su obra posterior en el patio del Colegio. Es probable que también le fueran confiadas las diez portadas del templo que siguen el mismo esquema; los documentos demuestran las importantes cantidades que los jesuitas pagaban al arquitecto aún después de su muerte subrayando en algunos que va a cuenta de las diferentes obras de cantería que hizo en el Colegio Imperial de Madrid. (A.P.M. PºNº 12527,Fº 58; Nº 12527,Fº 59; Nº 12037, Fº 210).El tipo de moldura quebrada que aparece en esta obra procede de fuentes italianas. Fue utilizada por Cigoli en un estudio de puerta para una capilla de San Marcos de Florencia (Gabinete de Estampas y dibujos de los Uffizi), y por Flaminio Ponzio (Palacio Rospigliosi).

11. Marqués de Saltillo: "Arquitectos y alarifes madrileños del s.XVII".'Bol.S.E.Ex.' 1948, pag 183.

12. Marqués de Saltillo, ob. cit. pág. 169.

13. Marqués de Saltillo, ob. cit. pág. 169.

14. A. Palomino: "El museo pictórico y escala óptica" (Ed. Aguilar 1947, p. 1039).

15. Marqués de Saltillo ob. cit. pág. 170.

16. A. Rodríguez G. de Ceballos ob. cit. pág. 438.

17. A.P.M. Pº Nº 12526 Fº 280.

18. V. Tovar Martín: "El ensamblador madrileño Pedro de la Torre". 'A.E.A.' 1973.

19. A.P.M. Pº Nº 12526.

20. A.P.M. Nº 12527 Fº 35.

21. Fernández de Bethencourt: "El palacio de Oñate" 'A.E.' 1912-13 pág 131.

22. A.P.M. Pº Nº 12526 Fº 280.

23. A.P.M. Pº Nº 12526 Fº 395 "así de revistas, zensos, juros, escrituras cuentas corrientes y generales, asientos de libros, legítimas herencias, mandas, legados, arrendamientos, declaraciones y cláusulas de testamentos".

24. A.P.M. Pº Nº 12526 Fº 499.

25. A.P.M. PºNº 12525 Fº 421.

26. A.P.M. Pº Nº 12526.

27. A.M.M. Sección 1ª, leg. 161 nº 49.

28. A.P.M. Pº Nº 12526.

29. A. Gómez Iglesias: "El Buen Retiro". 'Villa de Madrid' nº 24, año VI pág 34.

30. F.C. Sáinz de Robles: "Madrid, crónica y guía de una ciudad impar". Madrid 1962, pág. 210.

31. 'Revista Arquitectura', 1926 pág. 225.

32. A.M.M. Sección 2 leg. 64.

33. Esta obra corrobora que fue el arquitecto jesuita Hº Bautista el arquitecto que más influencia ejerció en Melchor de Bueras. Según se ha documentado (A. Rodríguez G. de Ceballos "Adiciones a la obra del Hº Bautista" 'Rev. de la Universidad de Madrid', 1973; homenaje a Don Diego Angulo), la traza para la iglesia de Valdemoro la dio el Hº Bautista en unión de otro arquitecto madrileño. Este colaborador del jesuita fue sin duda Melchor de Bueras como lo prueba el documento que aportamos donde este arquitecto declara ser autor de la obra. El constructor fue probablemente Bueras como así mismo parecen de su exclusiva invención los detalles decorativos.

34. A.P.M. Pº nº 12526. El pleito fue impuesto contra Francisco Chacón y Francisco Ximénez, maridos de Paula y Mariana Pérez de Mena. Se apeló a la Audiencia de Valladolid dando Melchor de Bueras poderes para seguirle al jesuita Procurador del Colegio de San Ignacio Don Francisco Manleón.

35. A.P.M. Pº Nº 12526.

36. Parroquia de San Justo y Pastor de Madrid. Libro de Defunciones de 1692 Fº 96v.

37. A.P.M. Pº Nº 12526 Fº 630.

38. A.P.M. Pº Nº 12527 Fº 58.

39. A.P.M. Pº Nº 12527 Fº 35.

40. A.P.M. Pº Nº 12527 Fº 41.

41. A.P.M. Pº Nº 12527 Fº 71.

TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA

JOSE VALVERDE MADRID. CONSEJERO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. CORDOBA. ESPAÑA

El primer cuarto del siglo XVIII lo llena en Córdoba la gran figura de Teodosio Sánchez de Rueda, el gran proyectista granadino pero que casó en la provincia de Córdoba y aquí afincó y se enseñó su arte bajo la tutela de aquel gran genio del barroco que fué Francisco Hurtado Izquierdo. Había nacido Teodosio Sánchez de Rueda en Granada en el año 1677 y, acompañando a Hurtado, apareció en sus trabajos en la parroquial prieguense en el año 1696 en Priego de Córdoba donde, al año siguiente, casó con Inés Molina Aguayo con la que tendría dos hijos, en Priego nacidos, el primero de ellos; Marcos, que sería un buen artista de la talla y la segunda Eufrasia. En el año 1700, también acompañando a Hurtado, se presenta Sánchez en Córdoba donde alquila una casa en la calle de la Feria ante la fé del escribano Jurado el dia 14 de junio de 1700. De esta casa se marcharía en el año 1705 a la plazuela deGracia y aquí montaría su taller independientemente del de Hurtado a la marcha de éste.

El primer contrato de que tenemos noticia que hiciera Sánchez de construcción de retablos sería el que, como hermano de la cofradía de santa Bárbara en la Iglesia de san Pablo, se brindara para hacer un retablo de esta advocación a dicha cofradía en el precio de tres mil reales de vellón haciendo él mismo la traza, pues era ya proyectista, antes ejecuta los proyectos de su maestro, como es por ejemplo la sacristía del Cardenal Salazar, o de Santa Teresa, de la Catedral. La firma del contrato se hace ante el escribano Antonio Fuentes en el dia 24 de Julio de 1712. Antes también hiciera, pero al parecer sin diseño suyo y con esculturas de duque Cornejo, el retablo de la Magdalena de Córdoba. Este mismo año de 1712 contrata con el Dean Don Pedro Salazar la construcción de dos marcos para la capilla de Santa Teresa y los cuatro retablos de la llamada Cripta del Cardenal. Todo ante la fé del escribano Pineda el 6 de agosto de 1712. Trabajaba con Antonio Hurtado y Jorge Mexia cuando los tres hacen un poder para cobros de encargos aquel mismo año.

En el año 1713 nuevamente tenemos un curioso documento de Sánchez en el que pleitea por su exención de tributos que le quería cobrar el recaudador de Sevilla, lo que indica que hiciera alguna obra en la capital hispalense. Y es al año siguiente cuando hace el

primer contrato de los retablos que hiciera para la Catedral cordobesa; el de la Capilla de san Acacio, comprometiéndose a hacer la imagen del santo lo que demuestra que no solamente era proyectista sino escultor y bueno, como veremos examinando su breve pero intensa obra en Córdoba. Se firma el concierto ante el escribano Jurado el 27 de junio.

En 1718 concierta otro buen retablo cordobés; el de la ermita del Socorro, con el alcalde la Hermandad de su nombre y en 7.700 reales ante la fé del escribano Fernandez Vega el dia 7 de febrero. Y, dos años después, el del altar mayor de San Francisco en nada menos que en tres mil ducados de vellón. También como en los anteriores es suya la traza y la fé del escribano es la del titular del oficio 4; don Domingo Pineda el dia 2 de septiembre de 1720.

Más llegamos a su obra cumbre en Córdoba que es el retablo de la Compañía, el que contrataría el dia 26 de noviembre de 1721 con el Padre Castellanos. Se le paga por él cuarenta y cuatro mil reales de vellón y el tiempo enque tiene que ejecutar aquel bosque de madera es el de dos años. Pocos retablos hay en Córdoba tan monumentales como este del altar mayor de la Compañía. Es genial en todo, en las proporciones, dibujo y armonía. Creemos que tardó más de los dos años pues no se ha encontrado la carta de pago de dicho monumental retablo que lógicamente llevaría mucho más tiempo. Y así no encontramos concierto alguno hasta que en el libro de Clemente Valdés se nos dice que el anfiteatro de madera para las fiestas de la canonización de san Luis Gonzaga y san Estanislao de Koska lo hizo Sánchez de Rueda en el año 1728. El año anterior se había trasladado de casa, a la calle Cabezas, a unas casas principales que pagaba setencientos reales nada menos por ellas, pero que no llegó casi a habitar pues, a los tres años, las deja y se va a Granada. En una obligación de fecha 25 de noviembre de 1729 que le debía un tal Madueño ante el escribano Cáceres hay una nota que dice que le dieron carta de pago la viuda de Sanchez de Rueda desde Granada el 10 de septiembre de 1731 y habia ya muerto Teodosio Sánchez.

Aunque no es obra en Córdoba no olvidemos la intervención de Sanchez de Rueda en el Monasterio de El Paular donde acompañó a Hurtado, aunque la traza fué de éste sin embargo la intervención de Sanchez fue fundamental pues se encargó hasta del detalle del acarreo de la piedra de Luque que hacía por medio de arrieros de Cuenca que iban a Priego, en el año 1720, a por ella.

Se le ha confundido a este artista con su sobrino Teodosio Sánchez Cañadas el autor de tanto y tanto retablo cordobés que se educó en su taller pero que llena, por el contrario, la segunda parte de la primera mitad de la centuria. Veremos como esta gran familia de artistas se continúa en su hijo Marcos y en su hermano Jerónimo Sánchez de Rueda, dos buenos artistas barrocos. Otro hijo suyo, Teodosio Sánchez, fue parroco del Sagrario de Córdoba y a él donó una imagen de San José que hiciera Teodosio Sánchez que es un ejemplo del buen arte de aquel gran escultor y proyectista.

Obras aparte de las enumeradas que hiciera Teodosio Sánchez son; en Priego, la Capilla Bautismal de la parroquia de Nuestra señora de la Asunción, el retablo del altar mayor de la ermita de la Aurora, pues las yeserías son típicas de Francisco Javier Pedrajas y un retablo en la aldea de las Angosturas procedente de la Iglesia de san Francisco de Priego de Córdoba.

En cuanto al retablo de la capilla de san Ambrosio en la catedral, como veremos, es obra principalmente de su hijo Marcos Sánchez de Rueda, aunque él la concertara, así como también es más de su hijo que de él el retablo que hiciera en el año 1725 para la Iglesia de la Cofradía y Hospital de San Bartolomé de las Bubas, de Córdoba, según las cuentas de dicha cofradía.

Ceán y Madoz, así como Ponz, censuran acremente su estilo en el Sagrario de El Paular mientras que Clemente Valdés elogia grandemente su arte en el artificio de madera que creara para las fiestas de la canonización de san Luis y san Estanislao que antes hemos señalado. Le achacamos por último, por ser muy de su estilo, los retablos laterales del convento de la Encarnación en Córdoba y, según un historiador jesuíta, los dos retablos laterales cerca del altar mayor en la Iglesia de San Hipólito con bellísimas esculturas barrocas de los santos Ignacio y Javier.

En cuanto a la bibliografía sobre este retablista tenemos que citar nuestro artículo sobre "la partida de bautismo de Sánchez de Rueda" en Pregón de festejos del pueblo Cordobés de "Espiel". 1973 y los datos que Gallego Burin da en su "Barroco granadino", acerca de esta interesante figura del barroco.

APENDICE DOCUMENTAL

I. PARTIDA DE BAUTISMO DE TEODOSIO SANCHEZ

Archivo de la parroquia de san Juan de los Reyes de Granada, hoy en la iglesia parroquial de san Pedro de Granada.
Libro 4 de Bautismos, Folio 67.

"En veintiuno de enero de mil seiscientos setenta y seis años bauticé a Theodosio Joseph, hijo de Simón Sánchez y de doña Josefa de Rueda, fué su compadre Miguel Romero Romero, testigos Bartolomé Carrillo, Juan Buche y Francisco Antonio, vecinos de Grª. Licenciado don Felipe de Siguenza. Rubricada.

I BIS. PARTIDA DE MATRIMONIO DE TEODOSIO SANCHEZ

Archivo parroquial de Priego (Córdoba).

Teodosio Sánchez y Doña Inés Molina Aguayo

En la villa de Priego en veintitrés dias del mes de septiembre de mil seiscientos noventa y siete años yo el Licenciado Ambrosio Carrillo Aguilera, presbítero, de licencia de el licenciado don Manuel Carrillo Aguilera, cura de esta S.I. velé y dí las bendiciones nupciales, in facie eclesiae, a Teodosio Sánchez y a doña Inés de Molina y Aguayo, desposados en catorce del mes de Julio de dicho año, fueron sus padrinos Juan Aguilera Gallardo y doña Ana Maria de Zamora, su mujer y testigos Juan Manuel Ruíz y Marcos de Aguilar Galindo y lo firmaron. Don Manuel Carrillo Aguilera. Ambrosio Carrillo Aguilera. Rubricadas.

II. PARTIDA DE BAUTISMO DE EUFRASIA SANCHEZ

Archivo parroquial de Priego Córdoba
Folio 79 del libro 23 de Nacimientos

Eufrasia

En la villa de Priego en veintinueve dias del mes de Octubre de mil seiscientos noventa y nueve años, yo, el Licenciado Francisco Mateo Bermúdez, cura de esta S.I., bauticé solemnemente a Eufrasia Angela, que nació a veintiseis del corriente, hija de Teodosio Sánchez y de doña Inés Molina, su mujer, fué su compadre don Basilio Aguado de Arias, Regidor Decano y doña Teresa Ordoñez y Alcaraz, su mujer, testigos Juan de Aguilera y Gallardo y Blas García Grande. Don Francisco Mateo Bermúdez, Juan Aguilera Gallardo Rubricadas.

III. ESCRITURA DE ARRENDAMIENTO Y TRASPASO

Archivo notarial de Córdoba.
Oficio 41
Escritura de 14 de junio de 1700 ante don Pedro Jurado.

Arrendamiento y traspaso: En la ciudad de Córdoba a catorce días del mes de Junio de mil setecientos otorgaron don Teosodio Sánchez de Rueda, vecino de esta ciudad a la collación de la Catedral, que arrienda y recibe en arrendamiento de Juan Francisco de Portichuelo, asimismo vecino de esta ciudad, a la collación de San Nicolás de la Ajerquía, es a saber; una casa en que de presente vive a la calle de la Feria de esta ciudad...las cuales arrienda desde el dia de San Juan de Junio que vendrá de este presente año de mil setecientos en adelante...por tiempo de un año de los dos que le quedan del arrendamiento de dicha casas que tiene hecho en favor de D. José de Estaquero y Zamora, vecino de esta ciudad.. la paga de dichas casas en precio y renta por cada un año de veintiún ducados de moneda de vellón usual pagados y se obliga de los pagar al dicho don Juan Francisco de Portichuelo como tal arrendador de dichas casas o al dicho don José Estaquero y Zamora como señorío de ellas por los tercios acostumbrados de cada cuatro meses...Y lo firmaron los otorgantes a los que yo, el escribano, doy fé que conozco, siendo testigos don Francisco de Rivas, don Pedro Jurado y don Manuel Gónzalez Valderrama, vecinos de Córdoba. Teodosio Sánchez de Rueda. Juan Francisco Portichuelo. Pedro Jurado. Escribano público. Rubricadas.

IV. ARRENDAMIENTO D. TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 10

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Teodosio Sánchez de Rueda, maestro de ensamblador, vecino que soy de esta ciudad de Córdoba, otorgo que arriendo del Hermano mayor y cofrades de la cofradía del S. Sº que se sirve en la iglesia de Sª Mª Magdalena, es a saber: unas casa en la plazuela de Gracia, collación de San Pedro, propias de dicha cofradía por tiempo de dos años...y precio de 545 reales de moneda de vellón en cada uno de los dos años pagados por los tercios de casas acostumbrados...en Córdoba a 26 dias del mes de diciembre de 1705 años y lo firmó el otorgante, a quien, doy fé conozco, siendo testigos Francisco Antonio Guerra, Luis Antonio de Saravia y Juan de Lara, vecinos de Córdoba Teodosio Sanchez de Rueda. Ante mi Gabriel de Casas. Escribano público.

V. PODER DE TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA A FRANCISCO UREÑA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 19

En la ciudad de Córdoba en nueve dias del mes de junio de 1711 años, ante el escribano y testigos de sus escritos, pareció don Teodosio Sánchez de Rueda, del arte de ensamblador, tallista y carpintería, vecino de esta ciudad y otorgaba que daba su poder cumplido tan bastante como en derecho se requiera a don Francisco Ureña Navarriel, del hábito de S. Juan, vecino de esta ciudad, para todos sus pleitos causas y negocios civiles y criminales, eclesiásticos y seglares... se lo concedió sin limitación alguna de tal manera que por falta de poder no se suspenda ninguna diligencia y con libre, franca y general renunciación y la facultad de jurar, enjuiciar y sustituir y revocarles y nombrar otros de nuevo, recusar y consentir y con relevación de leyes en forma, a cuya firmeza obligo mis bienes y hacienda con poderío a las justicias d S.M. y renunciación de leyes a su favor en forma y la general del derecho y lo firmo de su nombre a quien yo, el escribano, doy fe que conozco, siendo testigos Antonio Hurtado y Juan Prieto y Cristóbal de Cárdenas, vecinos de Córdoba. Teodosio Sánchez de Rueda, Nicolás de Soria escribano público.

VI. OBLIGACION DE HACER RETABLO DE TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 24
Escritura de 24 de Julio de 1712 ante don Antonio de Fuentes

Sepan cuantos esta carta vieren como nos, el Hermano mayor y cofrades de Sª Sª Bárbara, sita en el R. Convento de Sª Pablo de esta ciudad, estando juntos en su cabildo por cofradía y a voz de cofradía y como obligados particulares, conviene a saber: don Tomás Fernández Trevejos, hermano mayor, Esteban de Cabrera y don Francisco de la Chica, alcaldes de dicha cofradía. Don Martin del Mazo Ladrón

de Guevara, don Bernardo Barnuevo Carrillo, Teodosio Sanchez de Rueda, don Salvador de Vargas Escamilla, don Manuel Cuadrado Velarde, Jose Diez Gralon, don Mariano de la Siaza, don Jerónimo Rafael de Estrada Tamariz, don Pedro Antonio de Cáceres y Verlanga, don Jose Junquito y Luna, don Pedro de Espejo, don Juan Montero y don Francisco del Pozo, todos cofrades de dicha cofradía estando citados y llamados por nuestro munidor para tratar y conferir cosas tocantes al ejercicio de Dios N. S. y a bien de nuestra cofradía, por nosotros mismos que estamos presentes y por los demás cofrades que son y adelante fuesen por quienes prestamos por y caución...en bastante forma de derecho, nos los otorgantes de mas de lo referido, como obligados particulares juntos y demancomún, y a voz de uno y de cada uno por sí y por el todo in solydum, renunciando, como expresamente renunciamos, los derechos, leyes y fueros de la mancomunidad, división, excusión y demás del caso como en ella se contiene debajo de las cuales otorgamos y conocemos y decimos que es así que por cuanto ésta dicha cofradía hizo asunto y trato con el dicho Teodosio Sánchez de Rueda, nuestro Hermano, maestro de ensamblador de que el susodicho habia de hacer un retablo para el altar de nuestra patrona y abogada Sª Sª Bárbara según y en la forma de una planta que esta cofradía entregó al dicho don Teodosio y se hizo papel de justo darle por el dicho retablo a toda costa tres mil reales de moneda de vellón cuyo papel se firmó por esta dicha cofradía y dicho don Teodosio que para asimismo en su poder de ellos, le hemos satisfecho los un mil quinientos reales y estamos convenidos con el susodicho en darle y pagarle el resto de dichos mil quinientos cumplimentando a los dichos tres mil en esta forma; los setecientos cincuenta reales en el término de cuatro meses teniendo principio desde primero de agosto que vendrá de este presente año de la fecha, dando el dia primero de cada mes doscientos reales y el último mes ciento cincuenta por manera que los primeros doscientos reales los hemos de dar el dia primero de agosto y así sucesivamente las demás pagas en los demás meses según y en la forma que va declarado y satisfechos en la forma referi- los dichos 750 reales, el resto cumplimiento a los dichos mil quinientos reales los hemos de pagar al dicho don Teodosio luego que esté acabado el dicho retablo con la realidad y condición que por esta cofradía se han de nombrar dos maestros de ensamblador que vean dicho retablo y si está conforme a la planta o nó, y no estándolo se ha de obligar el dicho don Teodosio se ha de obligar en esta escritura según y como consta en dicha planta y yo, el dicho don Teodosio Sánchez de Rueda que presente he sido y soy al otorgamiento de esta escritura lo acepto en mi favor según y como en ella se contiene y me obligo a hacer y acabar dicho retablo según y como se muestra en la planta y estampa que por esta cofradía se me dió para hacer el dicho retablo sin mutar ni mudar cosa alguna y si algo se mutare o mudare, luego que se reconozca por personas peritas que se nombren por esta cofradía y reconociere no estar dicho retablo conforme a la dicha planta, me obligo a mi propia costa a poner dicho retablo conforme a la dicha planta, a mi propia costa, sin que esta cofradia laste mi pague cosa alguna y a ello todos nos, los dichos otorgantes, cada uno por lo que nos toca, nos obligamos con nuestros bienes y hacienda habidos y por haber y esta cofradía obliga sus bienes y rentas y to os damos poder a las justicias y señores jueces que de nuestras causas y de esta cofradía puedan y deban conocer para su ejecución y cumplimiento como si fuese por sentencia pasada en cosa juzgada, renunciamos las leyes, fueros y derechos de nuestra defensa y favor y del favor de esta dicha cofradía con la general en forma que es fecha y otorgada esta carta en la ciudad de Córdoba estando en el dicho R. Convento de San Pablo delante del altar de Sª Sª Bárbara en 24 dias del mes de julio de 1742 años y de los otorgantes a quienes yo, el escribano, doy fe conozco, lo firmó el que supo y por el que no un testigo, siendo presentes por testigos, don José Fernández Vidobro, don Juan de Góngora, presbítero y Ventura Cerón, todos vecinos de esta ciudad de Córdoba. Esteban de Cabrera, Teodosio Sánchez de Rueda, Salvador Vargas Escamilla, Jerónimo Rafael de Estrada Tamariz, Antonio de Fuentes Valenzuela Escribano público.

VII. OBLIGACION DE HACER DOS MARCOS PARA CUADROS

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 4
Escritura de 6 de agosto de 1712 ante Don D.J. de Pineda.

Sépase como yo, Teodosio Sánchez de Rueda, maestro de ensamblador, vecino de esta dicha ciudad digo que es así que yo tengo tratado y ajustado con el Sr. D. Pedro de Sálazar y Góngora, caballero de la Orden de Calatrava, y deán y canónigo de la S.I. Catedral de esta dicha ciudad de hacer y ejecutar dos marcos de madera para colocar dos pinturas en ellos para la Sacristía mayor de la dicha S.I. que labró el M.R. Cardenal Salazar Obispo que fue de Córdoba los cuales son para ponerlos encima de las dos entradas a las sacristías hasta dejarlos perfectamente acabados según y en la forma y a la similitud de la mostra que para la fábrica de dichos dos marcos se ha hecho y se me entrega de por el dicho Sr. Deán que está firmada del presente escribano y de mi el otorgante, los cuales me obligo a darlos perfectamente acabados dentro de ocho meses que corren y se cuentan desde hoy dia de la fecha de esta escritura y

por precio de cada uno de ellos de dichos marcos de mil ochocientos reales de vellón y para que dicha obra se lleve a debido efecto quiero otorgar escritura sobre ello y poniéndolo en efecto confesando como confieso esta relación por verdadera en aquella vía y forma que mas puedo ha lugar de derecho otorgo y conozco que me obligo en favor de dicho Deán a hacer y fabricar los dichos dos marcos para la dicha sacristía por precio cada uno de ellos de los dichos mil ochocientos reales de vellón...la cual dicha cantidad se me ha de ir satisfaciendo en esta forma: los mil reales de ellos luego de contado y los dos mil seiscientos restantes se me han de ir satisfaciendo cumplido cada mes trescientos veinticinco reales que es lo que reparten los dichos ocho meses a dicha razón...y para mayor firmeza de dicha escritura los seiscientos cincuenta reales que importan los dos meses últimos en que ha de dar finalizados los dichos dos marcos ne se me han de satisfacer hasta tanto que se hayan visto dichos marcos y se reconozcan por las personas que se nombren...

Y estando presente al otorgamiento de esta escritura yo, el dicho don Pedro Salazar y Góngora, habiéndola oido y entendido, la acepto y recibo a mi favor y me obligo a que haciendo y cumpliendo el dicho don Teodosio lo que se ha obligado segun la planta que se ha entregado le daran ciertos y seguros los dichos mil ochocientos reales por cada uno de los dichos marcos a las pagas y según y en la forma que se contienen en la escritura, en testimonio de lo cual otorgamos esta carta en Córdoba en seis dias del mes de Agosto de mil setecientos doce y la firmaron los otorgantes que yo, el escribano, doy fe que conozco, siendo testigos don Pedro de Cruz y don José Pinedo Antolínez y Pedro Martín Bejarano, vecinos de Córdoba. Teodosio Sanchez de Rueda. don Pedro Salazar y Góngora. don Diego Juan de Pineda. Escribano público. Rubricadas.

VIII. PODER DE TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA A JUAN ANTONIO NAVAS

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 19
Escritura de 4 febrero 1712.

En la ciudad de Córdoba en cuatro dias del mes de febrero de 1712 ante mí, el escribano y testigos de suso escritos parecieron Teodosio Sanchez de Rueda, Antonio Hurtado y Jorge Mexia, maestros de tallistas, arquitectura y ensambladores y ante todas cosas el dicho don Teodosio Sanchez revocando, como revoca, el poder que ante mi dió a Juan Cáceres dejándole en su buena opinión y fama...y otorgaron que otorgan todo su poder cumplido de derecho bastante el que se requiere y es necesario a Juan Antonio de Navas y a Ignacio Pérez y a Andrés de Campos, in solidum...para todos sus pleitos civiles y criminales, eclesiasticos y seglares...y con relevación de costas en forma a cuya fir eza obligan sus bienes y haciendas con poderio a las justicias de S. Majestad, renunciación de leyes a su favor en forma y lo firmaron los dichos otorgantes a los que yo, el escribano, doy fe conozco siendo testigos don Juan José de Estrada, Juan Antonio de la Cruz y Juan Antonio de Arévalo, vecinos de Córdoba. Teodosio Sánchez de Rueda, Antonio Hurtado, Jorge Mexía, Nicolás de Soria. Escribano público

IX. ARRENDAMIENTO DE TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA A PEDRO FUENTES

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 19
Escritura de 17 de abril de 1714 ante don Nicolás de Soria.

En la ciudad de Córdoba en 17 dias del mes de abril de 1714 ante mí, el escribano y testigos de susos escritos, pareció don Teodosio Sanchez de Rueda, maestro de arquitecto, ensamblador y tallista, vecino de esta ciudad en la collación de los S.N. y E. de la Ajerquía y otorga que arrienda y recibe en arrendamiento de don Bartolomé de Mesa y Pedro de Fuentes, presbíteros, capellanes de la capellanía que se sirve en la capilla de S.S. Ambrosio sita en la S.I. Catedral de esta ciudad unas casas en que de presente hace su morada a la calle de los lineros...por tiempo y espacio de cuatro años que han de comenzar y correr y contarse desde el dia de San Juan del mes de junio que viene de este año de la fecha en adelante por cuya razón se obliga a pagar y que pagará a dichos señores capellanes que de presente son o en adelante les fueren 660 reales de vellón en cada uno de los dichos cuatros años por sus tercios cumplidos, fin de cada cuatro meses la tercia parte llanamente y sin pleito alguno con las costas de la cobranza en esta ciudad y a su fuero y jurisdicción y en la moneda usual y corriente en Castilla al tiempo de la pagas...y con la condicion de que al tiempo que salga de las dichas casas las ha de dejar limpias y aseadas de toda inmundicia a su cuenta y cuidado y por lo así cumplir y haber por firme obligo sus bienes y haciendas habidos y por haber con poderío a la justicias de S. Majestad y renunciación de

las leyes de su favor en forma y lo firmó el otorgante a quién yo, el escribano, doy fe conozco siendo testigos don Juan de Arévalo, don José de la Rosa y don Cristóbal de Cárdenas, vecinos de Córdoba. Teodosio Sánchez de Rueda, Nicolás de Soria Escribano público.

X. PODER DE TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA A D. CRISTOBAL DE ESTRADA TAMARIZ

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 19
Escritura de 3 de abril de 1713 ante don Nicolás de Soria

En la ciudad de Córdoba en tres dias del mes de abril de 1713 ante mí y testigos de suso escritos parecieron Teodosio Sánchez de Rueda, Jorge Mejía, Juan de Espejo y Juan Prieto, profesores del arte de arquitectura y escultura, vecinos de esta ciudad, juntos y de mancomún...otorgan su poder cumplido de derecho bastante a Juan Antonio de Navas y Andrés Próspero de Campos, procuradores, del número de esta ciudad y a don Juan Ortiz Delgado, agente de negocios de los R. Concejos, procurador de la villa y corte de Madrid, a Don Pedro de Estrada Tamariz, residente en la de Sevilla para que acomparezca... y pida que Diego Orejón, escribano público de dicha ciudad o el que ejerciere sus notas y papeles y le dé un traspaso autorizado en pública forma y de manera que haga fé...del pleito e instrumentos en él presentados que por el año pasado de 1668 siguió Sebastian de Ruesca, maestro mayor de los alcázares de dicha ciudad de Sevilla, en que consta la exención que dicho arte goza de ser exentos de las alcabalas por diversas sentencias reiteradas con repetidas ejecutorias amparando la nobleza de dicho arte de arquitectos y escultores y sacado el dicho traslado lo remita a esta ciudad y por dichos procuradores según la instancias, hagan pedimentos, presenten memoriales, dichos instrumentos y otros que a su favor se hagan...sigan causas civiles y criminales, eclesiásticas y seglares...

Y firmaron los otorgantes a quienes yo, el escribano, doy fe que conozco, siendo testigos Juan José de Estrada, don José Antonio de la Rosa y don Manuel Tercero, vecinos de Córdoba. Teodosio Sánchez de Rueda, Jorge Mexía, Juan de Espejo, Juan Prieto, Nicolás de Soria Escribano público.

XI. OBLIGACION DE HACER RETABLO POR TEODOSIO SANCHEZ

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 41
Escritura de 27 julio 1714 ante P. Jurado.

En la ciudad de Córdoba en veintisiete dias del mes de julio de 1714 otorgaron Teodosio Sanchez de Rueda, maestro de ensamblador y vecino de esta ciudad como principal y don Pedro de Cobaleda, maestro de dorador, asimismo vecino de esta ciudad como su fiador y principal pagador juntos de mancomún y a voz de uno y cada uno de por sí y por el todo renunciando, como renuncian, los decheos y leyes de la mancomunidad y el beneficio de la división y escusión que dan por solemnemente hecha como si hubiesen precedido las solemnidades de la ley que se obligan en favor de S. S. el cabildo de Señores dignidades y canónigos de la S.I. Catedral de esta ciudad y de los señores don Francisco de Medina Requejo, arcediano de los Pedroches, dignidad y canónigo y doctor don Alfonso de Nava, asimismo canónigo lectoral de esta S.I., como sus diputados en nombre de dicho cabildo que están presentes para hacer y que harán en la capilla de San Acacio que llamado de la sangre de dicha S.I. toda la obra necesaria en la forma de la planta y dibujo que firmado de dichos señores diputados y el otorgante principal queda en poder de dichos señores diputados cuya obra se reduce a un pedestal de piedra negra con los adornos y molduras que demuestra la planta arreglada al sitio de dicha capilla con una tarima de rosas blancas y negras con la grada de jaspe piedra de Cabra y una mesa de altar con el ancho y largo correspondiente al sitio con su frontal y chapas altas y de los lados de piedra jaspe de Cabra y una ara de bastante capacidad y también un todo o banco en que asiente el retablo que encima se ha poder el cual ha de ser de piedra negra con las molduras trazadas en la dicha plata o dibujo y un retablo de pino de segura con dos nichos, el uno para el Santo Ecce Homo que tiene dicha capilla y el otro de encima para la imagen y hechura del S.S. Acacio, cuyo retablo ha de tener siete claros o huecos para otras tantas pinturas que se han de poner en proporción por todos los cuerpos de dicho retablo y también han de hacer la dicha imagen de San Acacio de la estatura y medida o natural o proporcionada o todo el cuerpo de dicho claro observando en su fabrica de todo ello el dicho modelo planta o dibujo que esta hecho y asimismo han de hacer una media naranja que ha de coger todo el cuerpo de la capilla con sus ventanas y lumbreras, fajas y molduras de yeso en la forma y como está trazada por el dicho dibujo y toda la dicha fábrica con los niños en relieve entero que demuestren el dibujo y en la misma hechura el Sr. S. Acacio y todos los adornos y

enriquecidos de dicho retablo con el mismo relieve que demuestra arreglándose a los pies geométricos que demuestra el pitipié de la traza y la dicha media naranja formada encima de cuatro arcos, los dos en los dos testeros y los otros dos han de tener de ancho media vara para recucir a cuadrado la media naranja, los cuales se han de armar de cenchones y entretejidos de cañas y en el arranque de dichos cuatro arcos se han de formar las cuatro pechinas que demuestra el dibujo y la dicha media naranja de ha de armar de cenchones de madera de álamo tejidas de cañas guardando en el adorno la traza de dicho dibujo con sus cortados de yeso con las dichas cuatro lumbreras y ventanas haciendo asimismo la armadura del tejado de la dicha media naranja siendo de cargo y obligación de los otorgantes dejar los tejados que tocan a la dicha capilla corrientes y asegurados y juntamente los tejados inmediatos a ellos resanándoles el daño o perjuicio que por razón de albañil de las de la dicha S.I. dejando de su cuenta y a su cargo toda la dicha capilla de San Acacio por la parte de adentro y la fachada de fuera enlucida de blanco desde el pavimento hasta el remate de ella, toda la cual dicha obra y fabrica se obligan a hacer los otorgantes dándole principio el lunes, treinta del presente mes y año sin dejarla de la mano para darla acabada, en toda perfección para el dia fin de marzo del año próximo venidero de 1715 a satisfacción de dichos señores cabildo de dignidades y canónigos de los dichos Sres. diputados que son o fueren en su nombre, cuya obra se obligan de hacer en el dicho plazo y término poniendo por su cuenta y a su cargo todos los materiales necesarios para ella con la calidad de poderse aprovechar de los que resultaren de la misma obra de dicha capilla y precio de manos y materiales y toda costa de 26.000 r. de vellón de los cuales reciben en contado de mano de los dichos señores diputados los 8.000 reales para la compra de materiales de que el otorgante principal se dá por contento pagado y entregado a su voluntad sobre que renuncia la excepción de la non numerata pecunia, derechos y leyes de la entrega, prueba del recibo y las demás del caso y otorga carta de pago a su favor bastante de dichos señores diputados quien le han de entregar los 18.000 r. restantes en esta forma: dos mil r. al principio de cada mes comenzando desde el mes de septiembre de este año que hasta el mes de marzo del que viene y los quatro mil r. restantes se le han de pagar luego que esté fenecida y acabada toda la dicha obra, vista, reconocida y aprobada porlas personas y maestros inteligentes que para ello se nombraren por parte de los señores diputados que son o fueren en nombre de dicho cabildo de señores dignidades y canónigos y al cumplimiento de la dicha obra y fábrica consienten se les apremie por prisión, venta de bienes y todo rigor de derecho y no lo cumpliendo en la forma y como deben arreglándose en todo a dicho diseño y dibujo, dan facultad a los dichos señores diputados que son o fueren para que busquen artifices y maestros que hagan toda la obra de la dicha capilla y su retablo y media naranja en que ha de quedar un florón y sitio y disposición para colgar una lámpara por el precio de maravedíes en que lo pudieron concertar y ejecuten a los otorgantes por lo que más costare que los dichos veinte y seis mil r. y por lo que tuvieren recibido demás sin haberlo ganado diferida la liquidación en el juramento de la parte de dicho diputados sin que se necesite de otro recado, auto, prueba, citación ni diligencia alguna aunque de derecho se requiera de que le relevan y a la firmeza, paga y cumplimiento de lo que dicho es obligan sus personas y bienes habidos y por haber y dan poder a la justicias de S.M. para su cumplimiento como por cosa pasada en cosa juzgada, renuncian todas y cualesquiera leyes, fueros y derechos de su favor y la general y los dichos señores diputados que han sido y son presentes en nombre de dichos señores diputados, canónigos y cabildo aceptan y reciben en su favor esta escritura y les obligan a que, quedando la dicha obra en toda perfección conforme a dicho dibujo, pagarán al dicho Teodosio Sánchez los diez y ocho mil r. a los plazos y en la forma que va declarado exactamente con las costas de la cobranza a cuya firmeza obligan los bienes que pueden, y dan poder a las justicias que de sus causas deban conocer para su cumplimiento en bastante forma de derecho y ambas partes otorgaron esta carta y de ella dos en un tenor, para cada parte la suya, y lo firmaron dichos señores diputados y otorgantes a quién yo, el presente escribano doy fe que conozco, siendo testigos don Rodrigo Rubio de Pedrajas, presbítero, D. Bernardo de Barnuevo Carrillo y don Juan de Samaniego, vecinos de Córdoba. D. Francisco Medina Requejo, Pedro de Cobaleda, Teodosio Sánchez de Rueda, Pedro Jurado. Escribano público.

XII. PODER DE TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 19
Escritura de 21 de Agosto de 1715 ante don Nicolás de Soria.

En la ciudad de Córdoba en veintiún días del mes de agosto de mil setecientos quince años ante mí, el escribano público y testigos, de sus oescritos, parecieron Teodosio Sánchez de Rueda, Antonio Hurtado, Juan de Espejo y Juan Prieto, profesores y maestros del arte de arquitectura y escultura, ensambladores y tallistas, vecinos de esta ciudad juntos y de mancomún con renunciación de los derechos y leyes de, la mancomunidad y dijeron que es así que por parte de Jorge Mexia, profesor y maestro del mismo

arte ante el Sr. alcalde de esta ciudad y a presencia de don Francisco Antonio de Molina, maestro mayor de rentas, se ha seguido pleitos y autos pretendiendo el dicho Jorge Mexía el que se le declarase por libre de los repartimientos de alcabalas, cientos y derechos en razón por razón de que dicho su arte y las obras, que tocantes a él hiciese, y la madera que en ellas hubiese de consumir en fuerza de diferentes ejecutorias y dichos despachos que presentó en dicho pleito a que se opuso el gremio de carpinteros de esta dicha ciudad y por sentencia definitiva del M.R.P.F. del Quintanar, abogado de los R. Consejos alcalde mayor de ella y a presencia del sr. Molina, maestro mayor de rentas, se declaró a dicho Jorge Mexía libre y exento de la dicha contribución de alcabalas, así por las obras que hiciese así como por la madera que gastase cuya sentencia pasada en cosa juzgada y siendo los otorgantes profesores del mismo arte y de cuyo pedimento se siguieron auto con la misma pretensión que están acomodados a ley de donde resultó la dicha sentencia son comprehendidos en la misma exepción y declaraciones y para que así se pida, confesando esta relación por cierta y verdadera y aprobándola por tal, conocen y otorgan, que dan su poder cumplido de derecho bastante el que se requiere y es necesario a Andrés Próspero de Campos, procurador del número de esta ciudad, especialmente para que en nombre de los referidos parezca y a continuación de dicha pretensión y en virtud de ella que la dicha sentencia y declaración contenidos en ella...se les guarden y observen cual el presente pedimento, escritos, alegatos y los instrumentos que convengan reproduciendo lo dicho y alegado, oiga autos y sentencias interlocutorias y definitivas, lo favorable consienta y lo perjudicial apele donde y con derecho deba, gane provisiones sobre cartas, ejecutorías y otros despachos y requiera con ellos a las personas con quienes hablaren haciendo todos los autos y diligencias que judicial o extrajudicialmente convenga, deje hacer hasta que tenga efecto lo referido que el poder que para ello se requiere se le concediereon al dicho Andrés Próspero los dichos otorgantes sin limitación alguna con libre, franca y general admón y facultad de enjuiciar, jurar y sustituir, regular y consentir y con relevación de costas de forma, a cuya firmeza obligaron sus bienes y haciendas con poderío a las justicias de S. Majestad y renunciación de las leyes de su favor en forma y la general del derecho y la firmaron los otorgantes a quienes yo, el escribano doy fé que conozco, siendo testigos don Marcos Sánchez de Rueda, don Juan de Arevalo y don Cristóbal de Cárdenas, vecinos de Córdoba. Teodosio Sánchez de Rueda, Juan de Espejo, Antonio Hurtado, Juan Prieto. Nicolás de Soria, Escribano público.

XIII. RETABLO DE LA ERMITA DEL SOCORRO

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 20

Sepan cuantos este instrumento vieren en como en la ciudad de Córdoba a siete dias del mes de febrero de 1718 ante mí, el escribano y testigos, don Salvador Diaz Almoguera hermano mayor de la hermandad de Nª Sª del Socorro y del Sº Rosario que se venera en el hospital de S. José y San Pedro Advíncula y dicen de los Angeles, junto a la plaza de la Corredora, en la collación de S. Pedro y don Francisco Manuel Dueñas Polanco, alcalde de dicha Hermandad de la una parte y de la otra Teodosio Sanchez de Rueda, artífice de la arquitectura, vecinos de esta dicha ciudad a las collaciones de San Pedro y de la Xerquia y dijeron es así que para más bien servir a Dios Nuestro Señor y culto a la Sª Virgen se ha tratado y acordado por la dicha hermandad se haga un retablo y obra donde sea colocada la santa imagen de Nª Señora lo cual se ha efectuado de hacer con arreglo al dibujo y planta de dicho retablo...que se ha publicado para que los artífices hicieran posturas y bajas...y se ajusto con el dicho don Teodosio en el precio de siete mil setecientos reales en pagos y plazos...y condiciones siguientes.

Primeramente es condición que el machón donde han de ir San Acisclo y Santa Victoria ha de tener vara y tercia como lo demuestra el dicho dibujo y planta...el machon arrepisado según y conforme se declara en la condición antes escrita y que todo el macizo ha de ser cual corresponde hasta las cornisas...

Es condición que el dicho machón ha de ser admº de talla fachada y perfil de cepas desde su zócalo hasta la cornisa y las repisas de los estípites han de llevar sus golpes de talla y perfil y fachada...Es condición que se obliga el maestro a hacer dos ángeles que tengan dos arañas y otros dos desnudos con sus alas y bandas y cada uno una vela...Es condición que los estípites han de tener colgantes de talla ... juntamente con los de la fachada y costados...es condición que en las jambas han de llevar sus festones de talla y un arco de flores...es Condición que el fondo de la caja de la imagen de Nª Señora ha de ser tallado con sus puertas por detras de abrir y cerrar y los dos tronos...y han de tener movimiento y den vueltas y poder vestir y desnudar dichas imagenes...es condición que las dos repisas de las columnas del último cuerpo han de tener golpes de talla...es condición que cuando este la obra acabada la vean dos maestros y...si no estuviere con arreglo al dibujo se le rebajaran al maestro de los reales que

están acordados...obligaron todos sus personas y bienes dieron poder a las justicias de S. Majestad para su ejecución como por sentencia pasada en cosa juzgada, renunciaron las leyes de su defensa y favor y la que prohibe la general renunciación...y firmaron los otorgantes que yo el escribano doy fe que conozco siendo testigos don Fernando de Orbaneja, don Alonso Ortiz y don Bartolome Pineda Valenzuela vecinos de esta dicha ciudad de Córdoba. Salvador Diaz Almoguera. Juan Manuel Dueñas Polanco, Teodosio Sanchez de Rueda Francisco Fernandez de la Vega Escribano Publico.

XIV. OBLIGACION DE UN RETABLO POR DON TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 4

En Córdoba en dos dias del mes de Septiembre de mil setecientos veinte años, ante mi, el Escribano del Rey Nuestro Señor. Perpetuo del número de ésta ciudad y de los testigos infrascritos, pareció don Teodosio Sánchez de Rueda, vecino de esta dicha Ciudad, en la collación de San Nicolás de la Ajerquía y dijo que el susodicho tiene tratado y ajustado con el Señor Francisco de Medina Requejo. Arcediano de Pedroches, Canónigo de la Santa Iglesia Catedral de ésta ciudad y con el Reverendo Padre Fray José Benítez Zapata, Guardián del Convento de San Francisco, "Casa Grande", de él, el hacer un retablo para el Altar mayor de la iglesia de dicho Convento en la forma y con las circunstancias y molduras que está dibujado en una planta hecha por el otorgante que está firmada de su mano y del dicho reverendo Padre Guardián y firmada del presente escribano, siendo el banco de piedra negra de Córdoba, de chapa lisa, como está en el retablo viejo por la parte que se viere y los Santos Domingo, Francisco y San Pedro que están en el primer cuerpo de talla de estatura natural, todo ello por precio de tres mil ducados de vellón que se ha de obligar a pagarle el dicho Señor Arcediano, que es quien costea dicho retablo por la devoción tan grande que tiene a Nuestro Señor Padre San Francisco, Don Juan de Castillejo, mercader y vecino de ésta que en la forma y a los Señor Padre San Francisco, Don Juan de Castillejo, mercader y vecino de ésta que en la forma y a los plazos que adelante se expresarán, este con la calidad que había de ser de cuenta de dicho señor Arcediano, la pintura de la Asunción de Nuestra Señora, que está y se ha de poner en el Segundo cuerpo de dicho retablo y juntamente el que no se han de hacer los dos cuerpos enteros que está en dicho segundo cuerpo, por que se han de poner en ellos, dos de los que dieren del retablo viejo, que en dicho altar y en su lugar ha de hacerse la dicha figura del Señor San Pedro, y en atención a estar conforme dicho señor Arcediano y el Reverendo Padre Guardián, en que aquí se ejecute dicho retablo y el señor don Juan de Castillejo, pronto a obligarse en esta escritura a pagarle a el otorgante los dichos tres mil ducados, en que así lo tiene ajustado de manos y materiales que para mayor seguridad de lo referido y habérselo pedido por parte del dicho señor Arcediano, otorga escritura sobre ello, y poniéndolo en efecto, confesando esta relación por cierta y verdadera, en aquella vía y forma que mejor pueda y en derecho ha lugar, otorgó que se obligaba y obligó en favor de dicho señor Arcediano y Reverendo Padre Guardián del Dicho Convento de San Francisco hacer y costear de manos y materiales el dicho retablo para el altar mayor de la iglesia de dicho convento, en la forma y como está dibujado en el dicho dibujo y planta por el otorgante y firmada de Nuestro Padre Guardián, y presente escribano como arriba vá citado con la circunstancia, adornos y molduras, niños de relieve enteros y demás cosas que están dibujadas en el dicho mapa y planta, todo ello en el dicho precio de treinta y tres mil reales, que hacen los tres mil ducados, siendo tan solamente de cuenta de dicho Arcediano el pagar la pintura de la Asunción de Nuestra Señora que se ha de poner en dicho Segundo Cuerpo, y de la del otorgante, todo lo demás necesario y que se especifica en el dicho dibujo, haciendo de talla los dichos cuerpos de Santo Domingo, San Francisco y San Pedro, en el banco de dicho retablo y piedra negra de Córdoba, de chapa lisa, en la conformidad que está en el retablo viejo del que se le han de dar para el nuevo los dos cuerpos enteros que le pareciere a nuestro padre Guardián para ponerlos en el segundo de dicho retablo, respecto estar convenido con el dicho señor Arcediano, el hacer en lugar de ellos la dicha efigie del dicho señor San Pedro, y ser esto muy costoso y prolijo, y todo ello, sin discrepar en nada de dicho dibujo y obliga el otorgante de dar -lo hecho y acabado para ponerlo en dicho altar dentro de dos años, que corren y se cuentan desde hoy dia de la fecha de ésta escritura, en adelante, esto con la calidad y condición de que luego que venga la madera de Segura que se está esperando, se le han de dar por el dicho Juan Castillejo la cantidad que importare cuarenta cargas de madera que considera necesarios para dicho retablo lo que se ha de bajar de los dichos tres mil ducados, y comprada que sea la madera, le ha de dar en cada un mes un mil reales de millón, para gastos de los operarios de dicho retablo, hasta cubrirse la dicha cantidad y con los recibos simples que de ellos dieren el dicho Juan de Castillejo, se obliga a reenbolsarlas en cuenta de la obligación que ha de hacer, siendo también de la del dicho Juan de Castillejo el que, en caso de acabar el otorgante dicho retablo antes de cumplirse los dichos dos años, la cantidad que parecieren en su poder de los dichos tres mil ducados el pagarsela de contado, mediante el

que así ha sido trato, el cual, en la conformidad en que vá referido, se obliga a cumplir el otorgante y, en su defecto, quiere se le ejecute y apremie a su observancia por el más bien y remedio que hubiere lugar en derecho, diferido los susodicho en la declaración con su juramento, que hicieren dos personas inteligentes en lo referido, con lo cual y esta escritura ha de traer aparejada ejecución contra el otorgante y sus bienes, con más las costas y daños que sobre ello se exigieren y recrecieren.

Y estando presente al ctorgamiento de ésta escritura el dicho Juan de Castillejo, habiéndolo oido y entendido, otorga que se obligaba y obligó por el dicho Arcediano de Pedrocha de pagarle al dicho don Teodosio Sanchez, los expresados treinta y tres mil reales, en que se tiene ajustado dicho retablo, entregándole luego que venga la madera de segura, lo que de ella necesite para comprar los dichos cuarenta carros de madera, y asimismo, desde el dia que la comprare en adelante, un mil reales de bellón en cada un mes para que tenga con que pagar a sus operarios, de forma que luego, como dicho es, hará el dicho don Teodosio le haya comprado dicha madera y comenzado a trabajar en dicho retablo, se obliga el dicho don Juan de Castillejo, a hacer la primera paga de dicho un mil reales de mesada y completo dicho mes, otros mil reales, y así sucesive los demás como se fueren cumpliendo, hasta acabarle de entregar los dichos tres mil reales, y si antes de cumplir los dichos dos años se acabare dicho retablo, luego que lo esté, se obliga el dicho don Juan de Castillejo de a pagarle de en todo a dicho don Teodosio la cantidad que le debiere, de los dichos tres mil ducados, y lo mismo se ha de entender si cumplidos dichos dos años le debiere alguna porción, pués lo mismo ha de ser acabarse dicho retablo que acabarle de pagar al dicho don Teodosio. Todo lo cual se obliga a cumplir y pagar el dicho Juan de Castillejo en la forma que vá referida, llanamente y sin pleito alguno, o ejecutivamente con las costas de la cobranza, para lo así cumplir ambos otorgantes por lo que ha cada uno toca, obligan sus bienes y haciendas habidas y por haber, dán poder a las justicias de su Majestad para que a lo dicho es les compenan y apremian como si fuesen por sentencia pasada en cosa juzgada, renuncian todas las Leyes, fueros y derechos de su defensa, como la que prohibe la general renunciación de ellas.

Y estando asimismo presente al otorgamiento de ésta escritura el dicho señor Arcediano de Pedroche, juntamente con el dicho reverendo Padre Guardián del Convento de San Francisco, habiendoles oido y entendido, otorgan que la aceptan y reciben en su favor, en cuyo testimonio, todas las dichas partes, lo firman de sus nombres en éste registro, a los cuales el presente escribano, doy fe que conozco, siendo testigos don Diego Berlinchón Vargas, Diácono, don Francisco de Valenzuela y Cañete, prevendario de dicha Santa Iglesia y don Pedro de Cobaleda, vecinos de Córdoba. Padre Fray José Benitez Zapata. Guardián. don Francisco de Medina. Teodosio Sanchez de Rueda. Domingo J. de Pineda. Escribano Publico.

XV. ESCRITURA DE CESION PARA PAGO DE RETABLO A SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 4

Sea notorio y manifiesto a cuantos este público instrumento vieren como yo don Francisco de Medina Requejo, presbítero, arcediano de Pedroche Dignidad de canónigo de la S.I. Catedral de Córdoba y vecino de ella digo que es asi que don Juan de Castillejo, mercader y vecino de esta por escritura del dia de la fecha se obliga por mí a pagar a don Teodosio Sanchez de Rueda, maestro escultor, vecino de esta ciudad treinta y tres mil reales de vellón los mismos en que tengo ajustado un retablo para el altar mayor de la Iglesia del convento de S. Francisco, Casa Grande de esta ciudad y atento a que el motivo de haber hecho dicha obligación ha sido del ofrecimiento que le hice que le cedería para su pago dos mil fanegas de trigo y mil de cebada que había de cobrar a ciertas personas que adelante se dirán y diez mil doscientas reales que me faltaban de cobrar a una cesión otorgada a mi favor por el marqués de Cuevas del Becerro vecino de la ciudad de Ecija contra Juan Lozano Berrocal vecino de Cádiz...otorgo y conozco y doy mi poder cumplido para que en mi nombre demande y cobre del rector de la Iglesia de Santaella mil ciento sesenta y dos fanegas de trigo y quinientas cuarenta y cuatro de cebada y otras...

en Córdoba a dos de septiembre de 1720 años y firmaron de su nombre los otorgantes que yo, el escribano, doy fe que conozco siendo testigos don Diego Berlinchon Vargas, diácono, don Francisco Valenzuela Cañete, prebendado y Pedro Cobaleda vecinos de esta dicha ciudad de Córdoba. Francisco M. Requejo Juan de Castillejo, Diego Pineda. Escribano público.

XVI. ARRENDAMIENTO DE HUERTA POR TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 41
Escritura de 25 de octubre de 1721 ante don Pedro Jurado.

En la ciudad de Córdoba a 25 días del mes de octubre de 1721, otorgó don Teodosio Sánchez de Rueda, maestro escultor y vecino de esta ciudad, que arrienda y recibe en arrendamiento de don Antonio Hurtado de la Pastora Sabariego, asimismo vecino de dicha ciudad que está presente, como administrador de los bienes pertenecientes a la fundación que hizo Bartolomé Ximénez de la Pastora que consisten en la huerta que llaman de Nuño Mingo en virtud de título y nombramiento que se le hizo al dicho dón Antonio Hurtado por el sr. provisor y vicario...ante don Manuel de Pinedo Antolinez, notario mayor de su audiencia, su fecha primero de diciembre del año pasado de 1718 que al parecer exhibió...la dicha huerta que está en la falda de la sierra de esta ciudad, término de ella, con sus casas de teja, agua de pie, alberca y todas sus arboledas que dentro y fuera de dicha huerta le pertenecen, que está linde huerta de don Luis Bañuelos y del convento de monjas de Jesús Crucificado y camino, huertas de don Lope...y lo arrienda el otorgante por desde el dia de San Miguel de septiembre pasado de este año de 1721 por tres años siguientes, tres años cojidos frutos y alzados y llevados del todo y tres rentas pagadas enteramente en precio y renta en cada año de un mil y quinientos reales en moneda de vellón, los un mil trescientos por los intereses de dicha huerta y los doscientos restantes...en beneficio de dicha huerta, así en la viña y arboleda como en echar los mugrones y albardilla que se necesitare y hubiere y en poner y plantar cuarenta árboles de lima y naranja ... y lo firmaron los otorgantes que yo, el escribano, doy fe conozco, siendo testigos don Pedro Pérez de Baena, don Antonio Carrasquilla Jurado y Bartolomé Garrido Cabrera, vecinos de Córdoba. Teodosio Sanchez de Rueda, Antonio Huertado, Pedro Jurado Escribano público.

XVII. OBLIGACION DE RETABLO PARA LA COMPAÑIA POR TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 6
Escritura de 26 de noviembre de 1721 ante don José Góngora

En la ciudad de Córdoba a 26 dias del mes de noviembre de 1721 años ante mí, el escribano público y testigos infrasquitos, el padre José de Castellanos de la Compañía de Jesús y presbítero de la sacristía de su Colegio de Sª Catalina de esta dicha ciudad, de la una parte, y de la otra don Teodosio Sanchez de Rueda del arte de escultor y ensamblador vecino de ella, a la collación de los S. Nicolás y Eulogio de Xerquía, y ambas partes dijeron que es así que están convenidos y concertados y por la presente se conviene y conciertan en que el dicho don Teodosio ha de hacer y haga un retablo de talla para el altar de la capilla mayor de dicho colegio según y en la forma que está hecha y dibujada en la planta de que se ha de componer dicho retablo que está firmada de los otorgantes al que ha de dar principio luego que se le avise por dicho padre Prefecto sin dejarlo de su mano hasta estar acabado del todo, lo cual ha de ser de satisfacción de artífices que declaren con juramento si se ha cumplido o no segun la referida planta, el cual dicho retablo se ha ajustado, todo él, en cuarenta y cuatro mil reales de vellón los cuales se han de dar y entregar por el referido padre prefecto 3.500 reales de contado y los 40.500 reales restantes, los 24.000 de ellos en el tiempo de dos años por mesadas y en cada una un mil reales y los 16.500 cumpliendo a dichos 44.000 en consignacion y cesion que le ha de dar por dicho padre prefecto para que los vaya cobra no de la renta de la Huerta pequeña al campo de la verdad a razón de 900 en cada un año que es en lo que está arrendada y en la renta de unas casas en la calle Almonas 650 reales de vellón cuya consignación y cesión ha de empezar a correr desde las plazos y pagos que adelante se diran hasta la extensión de dichos 16.500 reales y el dicho retablo ha de fabricar el dicho don Teodosio guardando y cumpliendo en él las condiciones siguientes;

La primera que lo ha de ejecutar según está en la dicha planta y dibujo y alzado arreglándose a su vara de forma que llene todo el testero desde su pavimento hasta lo alto de la bóveda incluyéndose en él todas las salidas, vuelos, molduras y tarjetas que tiene dicha planta como todas las flores que en ella

La 2ª que en el pedestal primero en que hay unos niños no se ha de ejecutar sino, en su lugar, hacer unos golpes de talla a proporción de su altura y grandeza.

La 3ª que en el nicho de Sª Catalina se ha de subir de como está en el dibujo de forma que en el pueda entrar cuerpo entero de la Santa.

La 4ª que en el sagrario no se ha de ejecutar lo interior como está en el dibujo sino arreglarlo a otro que está hecho para el mismo efecto que tambien esta firmado de los otorgantes y ha de tener de salida desde el muro hasta el altar dos varas y tres cuartas y todo el dicho retablo, con el referido sagrario, ha de dejar perfeccionadamente acabado para poder sentar en cuyo asiento banco de piedra santos y santas que, en él, se han de poner han de ser de la obligación de dicho padre prefecto y no de la de don Teodosio.

Con las cuales condiciones se obligó el susodicho a dejar acabado dicho retablo en el tiempo de dos años que han de dar principio por el dia primero de diciembre que vendrá de este presente año y cumpliran el fin de noviembre del venidero de 723 y acabado que sea dicho retablo se ha de justificar por la declaración de artífices estar hecho según las dichas plantas y dibujo, los cuales dichos artífices se han de nombrar por cada parte uno y tercero en discho dia y estar y pasar por lo que este dijere y declare y declarando no estar hecho según dicha planta y dibujos y las condiciones de esta escritura, lo ha de volver a hacer a su costa y ser apremiado a ello por todo rigor de derecho y en la forma referida las dichas partes están convenidas, ajustadas y concretadas y se obligan de guardar y cumplir esta escritura y sus condiciones como en sí suenan sin darles otra interpretación que mire a desvanecerlas y en lo que fuere necesario prueba y liquidación para su guarda y cumplimiento de esta escritura ha de ser bastante reado la declaración con juramento de las dichas partes sin que sea necesario de otra aunque mayor y mas solemnemente por derecho se requiera de que se relevan la una parte a la otra y por el contrario, el dicho don Teodisio, declaró haber percibido de dicho padre prefecto los dichos 3.500 reales de que se de por satisfecho y otorga carta de pago en su favor en bastante forma y se obliga a dar y entregar al dicho don Teodosio los dichos 24.000 reales por las referidas mesadas y en cada una los dichos mil reales empleandolo a hacer desde el dia 1 de diciembre de este presente año en adelante durante el tiempo de los referidos dos años y por si accidente se dejare de cumplir alguna mesada o más tiempo ha de tener de los dichos dos años para dar acabado dicho retablo y para que cobre los dichos 16.500 reales, cumplimiento al precio de los 44.000 reales en que está ajustado, le dá poder y cesión en causa propia para que perciba de los dichos arrendadores de la huerta y casas y de cada uno lo que está obligado, el de dicha huerta es los 960 reales por sus plazos empezando a correr desde el dia de San Miguel pasado de este año enadelante y el de las dichas casas los dichos 650 reales que han de empezar a correr desde el dia del s.s. Juan de este presente a o, que su primer tercio cumplió en el de todos los santos de el, de cuya cesión ha de correr cobrando de dichos arrendadores o de los que en adelante lo fueren de dicha huerta y casas hasta estar enteramente pagado, como va dicho, de los dichos 16.500 reales del precio de dicho retablo y de lo que cobrare y recibiere pueda dar y otorgar y otorgue su carta o cartas de pago, finiquitos, cesión, lastos y otros recados con fés de paga o renunciación de las leyes de su prueba que valgan como de parte legítima y en razón de dichas cobranzas haga todas las excepciones, citaciones embargos y ventas de bienes que convengan hasta conseguirlas para cuyo efecto le cede, renuncia y traspasa sus derechos y acciones y le pone en su propio lugar y derecho para que halla y cobre por si dichas rentas hasta estar pagado y se obliga a que lo será cierta y segura esta consignación y cesión y saliéndole incierta en el todo o parte constando por su juramento se la pagará de las otras rentas de dicha sacristía y a la firmeza de todo lo sobredicho cada parte, por lo que le toca, obligaron, el dicho padre prefecto, los bienes de dicha sacristía y el dicho don Teodosio su persona y bienes con poderío a las justicias que de sus causas deban conocer y renunciación de leyes en forma y así lo otorgaron y firmaron que yo, el escribano, doy fe conozco, siendo testigos Juan Ortiz, José Diaz y Pedro de Góngora, vecinos de Córdoba. José de Castellanos, Teodosio Sánchez de Rueda, José de Gongora Escribano Publico.

XVIII. OBLIGACION A FAVOR DE DON TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 30

Sepase como yo Antonio Hurtado, vecino de esta ciudad a la collación de S. Pedro otorgo y conozco que me obligo a dar y pagar y daré y pagaré a don Teodosio Sanchez de Rueda, vecino asimismo de dicha ciudad, a la collación de los S. Nicolas y Eulogio de la Ajerquía, un mil quinientos reales de moneda de vellón por los mismos que me ha dado y prestado por hacerme merced y buena obra para el beneficio y cultivo de la huerta Nuño Mingo en el pago de los ballesteros que es de mi cargo...obligo e hipoteco todos los frutos y esquilmos de la dicha huerta de Nuño Mingo y las sementeras de dicha haza de miraflores...y así lo otorgo en Córdoba a 22 dias del mes de octubre de 1722 y lo firmó el otorgante, a quien doy fe conozco, yo, el escribano, siendo testigos don Rafael de Molina, don Gonzalo de Cáceres y Verlanga y don Candido Xavier de Castro, vecinos de Córdoba. Antonio Hurtado, Diego de Cáceres Escribano público.

XIX. DISTRATO DE HUERTA POR TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 41

En la ciudad de Córdoba en 19 dias del mes de marzo del año de 1723 en presencia del escribano del Rey N.S. público y del número de esta ciudad y testigos infrascritos parecieron don Teodosio Sánchez de Rueda, vecino de esta ciudad, de la una parte, y de la otra don Antonio Hurtado de la Pastora Savariego, asimismo vecino de ella, como administrador de los bienes de la fundación de Bartolomé Jiménez de la Pastora, y dijeron que por escritura otorgada ante el presente escribano en 25 de octubre del año pasado de 21 de dicho don Teodosio arrendó...la huerta de Nuño Mingo con todo lo que le pertenece dentro y fuera de su cerca por desde el día del San Miguel del dicho año 1721 por tres años, en precio cada uno de 1.500 reales que se obligo de pagar en la forma que se expresa en dicha escritura en cuya virtud entró a poseer y gozar los frutos de dicha huerta el dicho don Teodosio y, habiéndolos empezado a gozar, se convinieron en que, pagándole el dicho don Antonio lo que con efecto tenia gastado y suplido el dicho don Teodosio en el primer año de su arrendamiento, se quedase el dicho don Antonio con los demás frutos... y ambas partes estan conformes en distratar, como distratan, el arrendamiento de dicha huerta como si no se hubiese otorgado y consienten se anote en el protocolo...y lo firmaron los otorgantes...siendo testigos don Antonio Carrasquilla, Bartolomé Garrido Cabrera y Francisco Aldana, vecinos de Córdoba...Antonio Hurtado, Teodosio Sanchez Rueda. Pedro Jurado, Escribano.

XX. ARRENDAMIENTO DE CASAS

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 9

En la ciudad de Córdoba cuatro dias del mes de marzo de 1723 ante el escribano y testigos pareció don Teodosio Sánchez de Rueda, vecino de esta dicha ciudad en la collacion de S. Nicolás y Eulogio de la Jerquía, y otorgó en aquella vía y forma que mejor haya lugar, que arrienda y recibe en arrendamiento del M.R.S.P.F. Antón de la Vega Zaldúa...de la orden de la Merced...estante al presente en esta ciudad como poderista admor del M.R.P. Fray diego de Vega Zaldúa, su hermano, religioso de dicha orden y conventual en dicho convento como capellán de la capellanía que en la parroquia del Salvador de esta ciudad fundó la buena memoria de Francisco de la Higuera en virtud de poder que para admón... unas casas bienes de dicha capellanía en esta ciudad en la collación de S. Pedro en la plazuela que llaman del Tambor, por bajo de la calle Carreteros, por tiempo de dos años que han de comenzar y contarse por desde el día de S. Juan del mes de Junio que vendrá de este presente año y cumplirá en otro dia del año que viene de 1725 por precio y contia en cada uno de dichos dos años de 46 ducados de moneda de vellón por los tercios de casas acostumbrados de 4 en 4 meses la tercia parte, que la primera paga se obliga de hacer por el dia de todos los santos que vendrá de este presente año y la segunda por el dia de carnestolendas del año que viene de 1724 y así sucesivamente las demás pagas por los demás tercios...todo ello puesto y pagado en poder del dicho M.R.P. Fray Diego de Zaldúa, como capellán de la dicha capellanía como tal poderista o de quien su poder y causa hubiere, en esta ciudad de Córdoba y a su fuero con las costas de la ejecución y cobranza y por cada uno de los dichos plazos se le ha de ejecutar y apremiar en virtud de esta escritura sin ora prueba ni liquidación alguna, aunque de derecho se requiera, porque de ella que a relevado en bastante forma a cuyo cumplimiento obligó su persona y bienes, habidos y por haber, dió poder cumplido a las justicias de S.M. para su cumplimiento como si fuese por sentencia pasada en cosa juzgada, renunció las leyes de su favor y la general del derecho en en forma. Y el dicho R.P. Fray Antonio de la Vega Zadúa religioso, presbítero de dicha orden, como poderista administrador de su hermano...que presente se halla al otorgamiento de esta escritura y sabidor que confiesa ser de dicho contenido otorga que la acepta y recibe en su favor como en ella se contiene y cumpliéndose con el dicho don Teodosio con lo que va obligado le eran ciertas, seguras y de paz las dichas casas por el tiempo de su arrendamiento sin contradicción de persona alguna y así lo otorgaron y firmaron de sus nombres los dichos otorgante y aceptante a quienes yo, el escribano doy fe conozco, siendo presentes por testigos don Juan García Merlo, don Juan Garcia y Juan Constate; vecinos de Córdoba. Dr. Antonio de la Vega, Teodosio Sánchez de Rueda, Gabriel Vicente de Vilches Escribano público.

XXI. ARRENDAMIENTO DE CASAS

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 23

Sepan cuantos esta carta vieren como yo don Teodosio Sánchez de Rueda, maestro de arquitectura y vecino de esta ciudad de Córdoba, otorgo que arriendo y recibo en arrendamiento de doña Simona María Guerrero y Escalona, vecina del Puerto de SªMª y del Padre Fray Juan de Castillo, del carmen y Martín del Castillo como su apoderado unas casas principales en la calle las Cabezas, collación de la Catedral las que arriendo por el tiempo de cinco años...y renta de setecientos reales los que me obligo de pagar a dichos apoderados en tres pagas iguales...por los tercios acostumbrados...y así lo otorgamos en la ciudad de Córdoba en veintidós dias del mes de febrero de mil setecientos veintisiete años y lo firmaron los otorgantes a quienes yo, el escribano, doy fe que conozco, siendo testigos Juan Pérez, Pedro Triguillo y Salvador Diaz de Codera, vecinos de Córdoba. Fra. Joan del Castillo, Martin del Castillo, Teodosio Sánchez de Rueda, Salvador Hermoso Escribano público.

XXII. TRASPASO DE ARRENDAMIENTO EN FAVOR DE TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 29
Escritura de 10 de enero de 1728 ante don Francisco Vizcaíno.

Sepan cuantos esta carta vieren como yo, doña María de Trujillo, viuda, vecina que soy de esta ciudad de Córdoba en la collación del S.S. Pedro, digo que es asi que yo tengo en razón de arrendamiento del Colegio de Niñas Huérfanas del Colegio de NªSª de la Piedad de esta ciudad de Córdoba y de don Francisco Crespo, presvítero, de ella como rector y administrador de las rentas de dicho Colegio unas casas propias de el, en esta ciudad, frente del horno de la calle Maese Luis por tiempo de tres años que dieron principio el dia de S. Juan del mes de junio del año pasado de 1727 y por precio y renta en cada uno de ellos de 27 ducados de vellón pagados por los tercios de casas acostumbrados, fin de cada cuatro meses la tercia parte por escritura ante el presente escribano a los diez dias del mes de enero de dicho año de 1727 de cuyo arrendamiento me quedan por gozar dos años que darán principio el dia de san Juan del mes de junio que vendrá de este presente año de la fecha en adelante los cuales tengo tratado el traspasarlos a Bernabé Palomino, maestro de platero y a Teodosio Sánchez de Rueda, tallador, vecinos de esta ciudad, que están presentes para que gocen de dichas casas y paguen su renta a dicho señorío y me saquen y a mis bienes a paz y a salvo indemne y lo quiero hacer y poniéndolo en efecto otorgo y conozco que traspaso en los dichos Bernabé Palomino y Teodosio Sánchez el arrendamiento de dichas casas por el dicho tiempo de dos años que en razón de ello les hago y otorgo el traspado mas amplio y cumplido que puedo y por derecho debo. Y estando presentes a este otorgamiento, como dicho es, los dichos Bernabé Palomino y Teodosio Sánchez, vecinos que somos de esta ciudad de Córdoba a dicha collación de San Pedro, juntos y de mancomún y a voz de uno y de cada uno, de por sí y por el todo, in solidum renunciando como expresamente renunciamos los derechos y leyes de la mancomunidad división y excusión como en ellos se contiene que damos por solemnemente hecha como si hubieren precedido las formalidades de la ley debajo de la cual otorgamos y conocemos que arrendamos y recibimos en arrendamiento y traspaso de la dicha doña María Trujillo, las dichas casas por el dicho tiempo de dos años que darán principio el dia del S.S. Juan que vendrá de este presente año de la fecha en adelante y por precio y renta, en cada uno de dicho dos años, de los dichos 27 ducados de moneda de vellón que nos obligamos de pagar al dicho Francisco Crespo, como tal rector y administrador de las rentas de dicho Colegio y por los tercios de casas acostumbrados, fin de cada cuatro meses la tercia parte y nos obligamos de sacar y que sacaremos a paz y a salvo indemne a la dicha doña Maria Trujillo de forma que por razón de este traspaso no pague ni laste cosa alguna y si algo pagare o lastare luego que de ello conste por testimonio de escribano o por otro recado que haga fé, se lo daré y pagaré además de la renta de las dichas casas llanamente y sin pleito alguno o ejecutivamente con las costas de la cobranza y para lo así cumplir, pagar y haber por firme todas las dichas partes y por lo que a cada uno toca, obligamos, yo, la dicha doña María Trujillo mis bienes y hacienda habidos y por haber, y nos, los dichos Berbabé Palomino y Teodosio Sánchez nuestras personas y bienes habidos y por haber y damos poder a las justicias de S.M. para su ejecución y cumplimiento como por sentencia pasada en ejecución de cosa juzgada, renunciamos las leyes de nuestro favor y la general de derecho que es fecha la carta en Córdoba en diez dias del mes de enero de 1728 años y lo firmaron los otorgantes a quienes yo, el escribano, doy fé que conozco, siendo testigos don Nicolás Rodriguez de Jerez, don Francisco Martinez de Amoraga y Pedro Murillo, vecinos de Córdoba. Bernabé de Palomino, Teodosio Sánchez, doña María Trujillo. Francisco Vizcaino, Escribano público. Rubricadas.

XXIII. DISTRATO DE ARRENDAMIENTO DE CASAS POR TEODOSIO SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio nº 23

Sean cuantos esta carta vieren como yo Simona Guerrero, viuda de don Antonio Castillo Cota, digo que es asi que yo arrendé y di en arrendamiento a don Teodosio Sánchez de Rueda unas casas principales en la calle Cabezas, collación de la Sª. I. Catedral por cinco años que dieron comienzo el día de San Juan de Junio de 1727 por precio y renta en cada uno de ellos de 700 reales de vellón de que otorgué escritura ante el presente escribano el 22 de febrero del citado año y por cuanto el referido don Teodosio me tiene pagada la renta de los tres primeros años y por los dos últimos ha sido conveniencia suya dejar dicha casas para que yo las arriende a quien fuera mi voluntad sobre lo que quiero otorgar escritura y poniéndolo en efecto declaro que el dicho don Teodosio me tiene satisfecho el importe de la renta de tres años cumplidos...y me doy por contenta y pagada a mi voluntad...y así lo otorgo en Córdoba en 31 dia de julio de 1729 y lo firma la otorgante a quien yo, el escribano, doy fe conozco, siendo testigos Francisco Pérez, Diego Arévalo y Salvador Diaz de Codera, vecinos de Córdoba. Doña Simona Maria Guerrero, Alonso, Salvador Hermoso Escribano

XXIV. OBLIGACION DE SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 30

Sépase como yo don Alonso Madueño, vecino de esta ciudad de Córdoba a la collación de S. Lorenzo otorgo y conozco que me obligo a dar y pagar y que daré y pagaré a don Teodosio Sánchez de Rueda, vecino de esta ciudad es a saber: Siete mil reales de moneda de vellón, los mismos que han importado diferentes géneros de cada que el susodicho me ha vendido y fiado...en diferentes plazos...lo que otorgo en esta ciudad de Córdoba a 25 dias del mes de noviembre de 1729 y lo firmó el otorgante a quien doy fé conozco siento testigos, Cristobal Cárdenas, escribano público y don Juan de Zamora, vecinos de ella...Francisco Alonso Madueño, ante mi Juan de Cáceres y Verlanga, escribano público. En Córdoba en 11 de enero de 1732 ante mí, el escribano infrasquito, pareció Francisco Alonso Madueño, vecino de esta ciudad y contenido en esta escritura se exhibió escritura de carta de pago su fecha en Granada a los diez septiembre de 731, ante Antonio Ximenez de Piedrahita y por doña Inés Sánchez de Aguayo, viuda de Teodosio Sánchez de Rueda, por si y como tutora de sus menores hijos por la que dió y otorgó carta de pago y finiquito en favor de dicho Francisco Alonso Madueño, de los 7.000 reales que se contienen en esta escritura y...está anotada y chancelo para que esta escritura no valga ni haga fé en juicio, ni fuera de él en parte alguna y lo firmé Juan de Cáceres Verlanga.

XXV. OBLIGACION DE D. TEODOSIO SANCHEZ DE PANIAGUA

Archivo notarial de Córdoba
Oficio 4

En la ciudad de Córdoba en once días del mes de marzo de 1755, ante mí, el escribano pareció don Teodosio Sánchez de Rueda Paniagua, presbítero, cura teniente del Sagrario de la S.I. Catedral de ella y dijo que era así que por don José Valero Velasques, presbítero, dignidad de Tesorero de dicha S.I., se le ha nombrado sacristán mayor de esta S.I. Catedral respecto a tocarle provisión de este empleo... otorgo que se obliga a favor de dicho Sr. Tesorero...a que volverá y restituira todas las sacras reliquias, prendas, alhajas, joyas de oro y plata ornamento y demás piezas y cosas del servicio del altar y sacristía mayor de dicha S. I. C., ...siendo fiadores don Alonso García Moreno y don Dionisio Mesa Sabariego, escribano público de ella...así lo dijeron otorgaron y firmaron los otorgantes a quienes yo, el presente escribano, doy fé conozco, siendo testigos don Juan Ruiz de Paniagua, escribano de S.M., Antonio Vargas, José Camacho y Junquito, vecinos de Córdoba, D. Teodosio Sanchez, Juan Ignacio del Pino Escribano Público.

XXVI. TESTAMENTO DE DOÑA TERESA SANCHEZ DE RUEDA

Archivo notarial de Priego de Córdoba

En el nombre de Dios...Notorio y manifiesto sea a los que la presente carta de testamento y ultima voluntad vieren como yo doña Teresa Sánchez de Rueda, de estado honesto, natural de la ciudad de Córdoba y vecina de esta dicha villa hija legítima de don Teodosio Sánchez de Rueda y de doña Inés Sánchez de

Agua su mujer, naturales y vecinos que fueron de dicha ciudad, estando como estoy con algunos accidentes habituales...otorgar este mi testamento...Mando a el arcángel San Miguel que se venera en citada Iglesia Parroquial y para el adorno de su altar y retablo que le está principado una urna pequeña con un Niño dormido que está en ella y otro niño Jesús vestido que tengo en mi casa y una arroba de aceite para la lámpara de la referida capilla por ser asi mi voluntad...Nombro por mis únicos y universales herederos a don Teodosio (Sanchez Paniagua) y doña Mariana Sanchez y don Antonio Sanchez Panyagua mis sobrinos...

otorgado en la villa de Priego en veintinueve dias del mes de Julio de 1765 años siendolo presentes José Aguilera, Manuel Alvarez y Cristóbal Alcaraz; vecinos de esta dicha villa. Dª Teresa Sánchez. Ante mi Juan Cabrera Escalante.

XXVII. PODER A TEODOSIO SANCHEZ PANIAGUA

En la villa de Priego en primero de julio de 1765 años ante mí, el escribano público y testigos, pareció doña Teresa Sánchez de Aguayo, de estado honesto y vecina de esta villa, mayor que declaro ser de 25 años...y dijo que por cuanto el Dr. don Antonio Sánchez, canónigo...del Sacro Monte de Granada, le a la otorgante seis millares de reales...dá poder a don Teodosio Sánchez Paniagua presbítero, su sobrino, vecino de la ciudad de Córdoba que a la presente reside en esta villa para que pase a Granada en do salga y se manifieste parte por la otorgante en la testamentaría citada...la otorgo y firmo siendo testigos José Rosales y Francisco Cabrera, presbíteros y Antonio de Herrera, vecinos de esta villa. Teresa Sánchez. ante mi Juan Cabrera Escalante.

XXVIII. PARTIDA DE DEFUNCION DE SANCHEZ DE RUEDA

Archivo de la parroquia de S. Justo y Pastor. Granada
tomo 15 de defunciones, folio 136

"D. Teodosio Sánchez de Rueda. En veintidós de marzo de mil setecientos treinta se enterró en esta iglesia del sr. san Justo y san Pastor a d. Teodosio Sánchez de Rueda, marido de doña Inés de Aguayo, testó ante Juan Antonio Pizarro escribano de S.M. su fecha en 21 de marzo de dicho mes y año, se mandó enterrar en esta parroquia y que se digan por su alma doscientas misas, cuarta parte en esta parroquia las demás a voluntad de sus albaceas y lo fueron el Dr. D. Antonio Sanchez, presbítero, canonigo del Sacromonte, D. Marcos Laureano Sanchez y la dicha su mujer y por herederos a sus hijos, hixosele el oficio de misa y vigilia y novenario rezado. D. Francisco Cebreros Savedra".

XXIX. PARTIDA DE DEFUNCION DE SANCHEZ DE RUEDA

Archivo de la parroquia del Sagrario de la Catedral (Córdoba)
Folio 181 del libro 7 de defunciones.

En Córdoba en veintiseis de febrero de 1791 años murió y al dia siguiente se enterró en esta ciudad de Córdoba en el hueco del SªSº con entierro solemne y asistido de la venerable congregación de mi s. s. Pedro a don Teodosio Sánchez Paniagua, presbítero, sacristán mayor de dicha catedral, testó, de que doy fé, Francisco Carroto Romero.

EL SEGUNDO VOLUMEN DE LAS
ACTAS DEL XXIII CONGRESO
INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE
SE ACABO DE IMPRIMIR EN LA
IMPRENTA DE LA
UNIVERSIDAD DE GRANADA
EL CATORCE DE
ABRIL DE
1977