



Comité Español  
de Historia  
del Arte

**A**ctas del X Congreso del CEHA  
**Los Clasicismos en el Arte Español**

(Comunicaciones)

**X**  
CONGRESO

Departamento de Historia del Arte  
**U.N.E.D.**  
MADRID 1994



**A**ctas del X Congreso del CEHA  
Los Clasicismos en el Arte Español







Comité Español  
de Historia  
del Arte

**Actas del X Congreso del CEHA**  
**Los Clasicismos en el Arte Español**  
(Comunicaciones)

**X**  
CONGRESO

**MADRID**  
**27-30**  
Septiembre  
**94**

Departamento de Historia del Arte  
**U.N.E.D.**  
MADRID 1994





#### **PRESIDENCIA DE HONOR**

Su Majestad la Reina de España

#### **COMITÉ DE HONOR**

**Excmo. Sr. D. Joaquín Leguina**

Presidente de la Comunidad de Madrid.

**Excmo. Sr. D. Gustavo Suárez Pertierra**

Ministro de Educación y Ciencia.

**Excmo. Sr. D. Mariano Artés**

Rector de la Universidad Nacional  
de Educación a Distancia.

**Excmo. Sr. D. Adrián Piera**

Presidente de la Cámara de Comercio.

**Excmo. Sr. D. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos**

Presidente del CEHA.

**Ilmo. Sr. D. Jesús Viñuales**

Decano de la Facultad de Geografía e Historia.  
UNED.

**Ilma. Sra. Dña. Elida Alfaro Gandarillas**

Directora del INEF - Madrid.

#### **COMITÉ EJECUTIVO**

PRESIDENTE

**Víctor Nieto Alcaide**

VICEPRESIDENTA

**Alicia Cámara Muñoz**

SECRETARIO

**Delfín Rodríguez Ruiz**

SECRETARÍA EJECUTIVA

**M.ª Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares**

**M.ª Victoria García Morales**

**M.ª Teresa González Vicario**

**Cruz Martínez de la Torre**

VOCALES

**Sagrario Aznar**

**Clara Delgado**

**José E. García Melero**

**Teresa Jiménez**

**Elena Orta**

**Victoria Soto**

**Jesús Viñuales**

**Consuelo Gómez**

**M.ª Ángeles Layuno**

**Amparo Serrano de Haro**

SECRETARÍA

**Virtudes González Sánchez**

#### **Organiza:**

Departamento de Historia del Arte. UNED.

#### **Colaboran:**

Cámara de Comercio de Madrid.

Centro Nacional del Vidrio.

Comité Español de Historia del Arte.

Comunidad de Madrid.

Departamento de Historia del Arte. UNED.

El Corte Inglés.

Facultad de Geografía e Historia. UNED.

INEF. Madrid.

Ministerio de Educación y Ciencia.

Patrimonio Nacional.

Vicerrectorado de Educación

Permanente. UNED.





# ÍNDICE

	Pág.
<i>Presentación</i> .....	13
SECCIÓN I	
FORMA E IMAGEN CLÁSICA EN EL ARTE MEDIEVAL	
«Pervivencias tardorromanas en la miniatura medieval: las llaves», por <i>José Luis Avelló Álvarez y Fernando Galván Freile</i> .....	17
«Flora y Robigus en las alegorías de la primavera de la Edad Media», por <i>Manuel Antonio Castiñeiras González</i> .....	23
«Pervivencias iconográficas de la tradición romano-justiniana en los Códices de los Usatges de Barcelona», por <i>Gaspar Coll i Rosell</i> .....	31
«Resignificación de la imagen clásica en la miniatura de presentación del Códice Rico», por <i>Francisco Corti</i> .....	37
«El cetro como insignia de poder durante la Edad Media», por <i>Clara Delgado Valero</i> .....	45
«Elementos clásicos en las escenas conciliares de la pintura altomedieval hispánica», por <i>M.<sup>a</sup> Eugenia Ibarburu Asurmendi</i> .....	53
«La Anunciación de San Pere de Sorpe, un ejemplo matizado de continuidad», por <i>Carles Mancho i Suàrez</i> .....	59
«Los modelos clásicos de la escultura monumental española: De fines del siglo XI a fines del siglo XII», por <i>Dulce Ocón Alonso</i> .....	67
SECCIÓN II	
TRADICIÓN Y CLASICISMO. UN CONFLICTO CON Y EN LA VANGUARDIA	
«Los clásicos de la modernidad: Ortega Muñoz», por <i>M.<sup>a</sup> Jesús Ávila Corchero</i> ..	77
«Románticos y románticos. La imagen del artista contemporáneo a través de los cuentos de "Blanco y Negro"», por <i>Sagrario Aznar Almazán</i> .....	85
«Religiosidad y vanguardia española, una asignatura pendiente», por <i>Julia Barroso Villar</i> .....	91
«Fernando Miranda: Del costumbrismo romántico a la modernidad neoyorquina», por <i>M.<sup>a</sup> Dolores Bastida de la Calle</i> .....	99
«Observaciones sobre el clasicismo en la escultura española contemporánea (1900-1936)», por <i>Moisés Bazán de Huerta</i> .....	105
«La tradición como desperdicio», por <i>María Bolaños Atienza</i> .....	113
«Julio Romero de Torres en el Círculo de la Amistad», por <i>Esther Calleja Pérez</i> ..	119
«¿Clásicos o modernos? El Renacimiento como coordenada estética en la pintura simbolista española», por <i>Lola Caparrós Masegosa</i> .....	127
«El clasicismo de Luis Moya en la arquitectura de los años cuarenta», por <i>M.<sup>a</sup> José Carrasco Campuzano</i> .....	139
«Eugenio d'Ors y Luis Moya», por <i>María Antonia Frías Sagardoy</i> .....	147
«Clasicismo y tradición en la arquitectura de vanguardia: Museo Nacional de Mérida», por <i>Marina Gallastegui Múgica</i> .....	155

	Pág.
«Un material clásico para una renovación escultórica», por <i>M.<sup>a</sup> Teresa González Vicario</i> .....	165
«Una revisión del clasicismo (A propósito de “Innisfree”, de José Luis Guerín)», por <i>Ángel Luis Hueso Montón</i> .....	173
«El Palacio de las Artes: Imagen clásica y vanguardia en la arquitectura expositiva española (1920-1940)», por <i>Ángeles Layuno Rosas</i> .....	177
«Bases para un estudio de las relaciones entre vanguardia y tradición: Picasso y De Chiricco», por <i>M.<sup>a</sup> Teresa Méndez Baiges</i> .....	187
«Arturo Ballester (Valencia, 1890-1981), en la vanguardia de la ilustración de cubiertas de libros», por <i>M.<sup>a</sup> Lirios Merita de Luján</i> .....	193
«La influencia de los modelos clásicos en los diseños de Mariano Fortuny y Madrazo», por <i>M.<sup>a</sup> del Mar Nicolás Martínez</i> .....	199
«El clasicismo en la pintura crítica de la primera decenia del siglo XX», por <i>Amparo Serrano de Haro</i> .....	205

### SECCIÓN III ÓRDENES E IMÁGENES DEL RETABLO ESPAÑOL

«Fantasía y clasicismo. Debate sobre un retablo para el Monasterio de la Merced de Burgos», por <i>Aurelio Barrón García</i> .....	211
«El funcionamiento de la imagen en el retablo alavés de 1500», por <i>Xesqui Castañer López</i> .....	219
«Evolución de los soportes y de los órdenes clásicos en el retablo bajoextremeño», por <i>Román Hernández Nieves</i> .....	227
«Los órdenes en los retablos burgaleses de la segunda mitad del siglo XVIII», por <i>Lena S. Iglesias Rouco y M.<sup>a</sup> José Zaparaín Yáñez</i> .....	233
«Dos tabernáculos de orden clásico en los siglos XVIII y XIX en Oviedo», por <i>Yayoi Kawamura</i> .....	239
«Los retablos de ánimas en la Granada del barroco al neoclasicismo: Iconografía, significado y funciones», por <i>Juan Jesús López Muñoz y Miguel Ángel Sorroche Cuerva</i> .....	245
«El retablo como decoración de la escena. Liturgia y teatro», por <i>Juan José Martín González</i> .....	255
«Alegorías de los órdenes atlántico y paranífico del retablo catalán (1611-1740 ca.)», por <i>Aurora Pérez Santamaría</i> .....	261
«Retablos e imágenes de la iglesia de Santa Marina de Zafra (El dictado estético de doña Juana Dormer, duquesa de Feria)», por <i>Juan Carlos Rubio Masa</i> .....	267
«El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los Jesuitas de Granada», por <i>Domingo Sánchez-Mesa Martín</i> .....	273
«La temprana irrupción del clasicismo seiscientista en la Baja Extremadura y la propuesta retablística de Francisco Morato y Salvador Muñoz», por <i>Francisco Tejada Vizuite</i> .....	283
«Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés», por <i>José Javier Vélez Chaurri</i> .....	289
«José Puchol Rubio y el apostolado de la parroquia de Santiago en Orihuela», por <i>Inmaculada Vidal Bernabé</i> .....	297

### SECCIÓN IV CLASICISMO Y ANTICLASICISMO EN ESPAÑA: 1563-1844

«Marco e imagen en la obra de Fernando Yáñez», por <i>Pedro Miguel Ibáñez Martínez</i> .....	305
--	-----



«Dos estéticas encontradas en la Baja Extremadura a mediados del siglo XVI: Estacio de Bruselas y Luis de Morales», por <i>Carmelo Solís Rodríguez</i> .....	311
«Mateo López y su interpretación de los modelos clasicistas», por <i>Ana Goy Diz</i> .....	317
«Sobre el arquitecto portugués Mateo López, la iglesia monástica de San Martín Pinario y el clasicismo en Compostela (1590-1605)», por <i>Alfredo Vigo Trascancos</i> .....	327
«El desbordamiento y la limitación del clasicismo en la teoría del arte del Siglo de Oro», por <i>Jesús Rubio Lapaz</i> .....	337
«La imagen clásica al servicio del poder en el siglo XVIII», por <i>M.<sup>a</sup> Luisa Tárraga Baldo</i> .....	343
«Ortodoxias y heterodoxias academicistas en los escritos (1781-1793) de Juan de Villanueva», por <i>José Enrique García Melero</i> .....	349
«Política arquitectónica en la ilustración novohispana», por <i>Esperanza Guillén Marcos</i> .....	355
«Un estudio sobre clasicismo y anticlasicismo en la Academia de San Fernando: El «paralelo entre la arquitectura griega y la gótica» (1814), de Custodio Moreno», por <i>Beatriz López González</i> .....	363
«Elementos clásicos e innovadores en los discursos académicos sobre el teatro (1825-1844)», por <i>Juana María Balsalobre García</i> .....	367
«Clasicismo y anticlasicismo en el primer romanticismo español», por <i>Javier Hernando Carrasco</i> .....	373

## SECCIÓN V

### MECENAZGO, COLECCIONISMO Y ARQUEOLOGÍA

«Mecenazgo y mundo clásico: El ejemplo valenciano del Canónigo Pontons», por <i>Cristina Aldana Nácher</i> .....	383
«Coleccionismo y protección del patrimonio: Aproximación a los antecedentes legislativos sobre prohibición de exportar obras de arte», por <i>M.<sup>a</sup> Dolores Antigüedad del Castillo</i> .....	391
«La vuelta a los modelos clásicos en la joyería española de los siglos XVIII y XIX», por <i>Amelia Aranda Huete</i> .....	397
«La arqueología sagrada y el Museo Diocesano de Lleida», por <i>Carmen Berlabé Jové</i> .....	403
«Aportación al estudio del coleccionismo en el siglo XVII. La armería del Condestable de Castilla en su palacio de Burgos», por <i>Carmen Cámara Fernández</i> .....	407
«Valencia y la creación de un Museo de Antigüedades en 1864», por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> .....	413
«Coleccionismo anticuario en el Codex Escorialensis, 28-II-12», por <i>Margarita Fernández Gómez</i> .....	423
«La “Antiquaria ilustrada”: El coleccionismo de antigüedades en Granada durante el siglo XVIII», por <i>Ana María Gómez Román</i> .....	435

## SECCIÓN VI

### TEXTO E IMAGEN: FUENTES LITERARIAS DEL CLASICISMO ESPAÑOL

«Los estudios vitruvianos en la Universidad de Salamanca y su influencia en la obra de la fachada del Estudio», por <i>Felipe Pereda Espeso</i> .....	443
«Arte y ciencia en la Sevilla del siglo XVI. Los manuscritos del cosmógrafo Rodrigo Zamorano», por <i>Alfredo J. Morales Martínez</i> .....	453

«Fuentes literarias de la antigüedad clásica en “Los veintidós libros de los ingenios...”, con especial referencia a los “Libros de arquitectura” de Alberti», por <i>Nicolás García Tapia</i> .....	459
«Los órdenes clásicos en la arquitectura de Juan del Ribero Rada», por <i>M.<sup>a</sup> Dolores Campos Sánchez-Bordona</i> .....	467
«Arte-ciencia (anatomía) en el Renacimiento español. La obra de Juan Valverde de Hamusco y su “clasicismo”», por <i>Diego Suárez Quevedo</i> .....	475
«El “Discurso del Templo del Dios Jano” de Pablo de Céspedes o la compleja vinculación de clasicismo y contrarreforma», por <i>Jesús Rubio Lapaz</i> .....	487
«Naturalismo y antinaturalismo en el ornamento barroco hispano: La discutida huella de Dietterlin en España», por <i>Pedro A. Galera Andreu</i> .....	493
«Los temas de la antigüedad clásica aplicados al mobiliario. Interpretaciones», por <i>María Paz Aguiló Alonso</i> .....	501
«El convento del Carmen de Orihuela y los informes y juicios para la reparación de los defectos de fábrica de su iglesia», por <i>Dolores García Hinarejos</i> .....	507
«Bibliotecas de artistas salmantinos en el siglo XVIII», por <i>M.<sup>a</sup> Nieves Rupérez Almajano</i> .....	515
«La formación clásica del arquitecto Antonio Ramos a través de su biblioteca», por <i>Rosario Camacho Martínez</i> .....	523
«Contra los “alarifes ignorantes”. Una reflexión sobre el estado de la arquitectura en Murcia a finales del siglo XVIII», por <i>Cristóbal Belda Navarro y Concepción de la Peña Velasco</i> .....	531
«La linterna de Barcelona. El proyecto “clasicista” de Miguel Marín en 1740», por <i>Juan Miguel Muñoz Corbalán</i> .....	537
«Noticia sobre un manuscrito de modelos del arquitecto Antonio de Echevarría», por <i>Jaione Velilla Iriondo</i> .....	549
«Proclamación, fiesta y solemnidad en Barcelona: El clasicismo efímero de la subida al trono de Carlos IV en 1789 a través de fuentes literarias del momento», por <i>Laura García Sánchez</i> .....	555
«El valor de la antigüedad y del patrimonio en la obra de Castillo de Bobadilla», por <i>Cristina Gutiérrez-Cortines Corral</i> .....	561
«Descripción histórica de Aranjuez o el Quindós: Un clásico a los ojos de un humilde criado del Rey», por <i>M.<sup>a</sup> Magdalena Merlos Romero</i> .....	567

## PRESENTACIÓN

*Cuando en el IX Congreso del Comité Español de Historia del Arte, celebrado en León en octubre de 1992, se aprobó que la celebración del próximo Congreso fuera organizada por el Departamento de Historia del Arte de la UNED y se celebrase en Madrid en septiembre de 1994, una de nuestras principales preocupaciones fue articular el sistema para que la publicación de las actas tuviera lugar lo antes posible. Para ello, pensamos que sería conveniente que estuvieran editadas para el día que comenzase el Congreso. En este sentido, queremos agradecer la puntualidad con que los participantes nos han hecho llegar sus trabajos; puntualidad sin la cual este intento no habría sido posible. En este primer volumen de actas se editan las comunicaciones aceptadas por las diferentes secciones para ser publicadas.*

*Con el fin de recoger todos aquellos aspectos que se planteen en las diferentes secciones a lo largo del Congreso, a este primer volumen de Comunicaciones seguirá un segundo de Ponencias y resúmenes en el que se publicarán las conferencias de inauguración y clausura, las ponencias y los resúmenes que sobre lo debatido se realizarán el último día del Congreso, y que servirá a modo de un estado de la cuestión y conclusión del problema de «Los Clasicismos en el Arte Español».*

*En la organización del Congreso y publicación de las actas, además de la acogida de los participantes, son varias las personas y entidades a quienes debemos expresar nuestro reconocimiento y sin cuyo apoyo y colaboración no habría sido posible su realización. En primer lugar, a Su Majestad la Reina, por haber aceptado la Presidencia de Honor; a la Facultad de Filosofía e Historia y al Vicerrectorado de Educación Permanente de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, por la ayuda, colaboración y facilidades dadas para la realización del Congreso; al Comité Español de Historia del Arte, por su aportación y apoyo; al Comité Ejecutivo del IX Congreso del CEHA, celebrado en León, por su información y colaboración; a la Dirección General del Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, por su ayuda para la publicación de estas actas; al Ministerio de Educación y Ciencia, por su colaboración, así como a El Corte Inglés y a la Cámara de Comercio de Madrid, por su ayuda. También debemos manifestar nuestro reconocimiento al Patrimonio Nacional y al Centro Nacional del Vidrio por su colaboración, así como al INEF por su acogida para celebrar algunas sesiones del Congreso en sus instalaciones.*

VÍCTOR NIETO ALCAIDE  
Presidente del X Congreso del CEHA



Sección I

## Forma e imagen clásica en el arte medieval

Esta sección está dedicada al estudio de la incidencia de lo «Clásico» en el Arte Medieval, tanto a través de las obras artísticas como de las fuentes literarias. Se entiende que no consiste en una mera reutilización de elementos formales procedentes de la Antigüedad Greco-Romana. Se trata, por tanto, de definir los modelos de referencia, sus vías de creación y su difusión, sus reinterpretaciones y sus imágenes literarias.

- Presidenta: Nuria Dalmases
- Vicepresidenta: M.<sup>a</sup> Teresa Pérez Higuera
- Secretaria: Clara Delgado

# PERVIVENCIAS TARDORROMANAS EN LA MINIATURA MEDIEVAL: LAS LLAVES

JOSÉ LUIS AVELLO ÁLVAREZ  
FERNANDO GALVÁN FREILE

Universidad de León

## INTRODUCCIÓN

La miniatura constituye una fuente de extraordinaria riqueza para el conocimiento de los diferentes aspectos que configuran la vida del medievo. El estudio de los objetos representados en las iluminaciones nos acerca a la realidad del momento como si de auténticos documentos se tratase<sup>1</sup>. Uno de estos elementos que llama poderosamente nuestra atención son las llaves que aparecen con cierta frecuencia en la miniatura altomedieval hispana. Pero nuestro interés no habría ido mucho más allá de la mera curiosidad si no se tratase de un modelo idéntico a los ya existentes en la baja romanidad y de los que se han localizado varios ejemplares en la Península.

Esta coincidencia ya había sido puesta de manifiesto por M. E. Gómez Moreno, que definía el modelo de llave que Cristo le entrega a Pedro en el *Antifonario* de la Catedral de León (fol. 103r.) como «con guardas en forma de peine, es de tipo romano, tal como aparece siempre en los Beatos»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Esta idea es expuesta por G. Menéndez Pidal, *Sobre miniatura española en la Alta Edad Media. Corrientes culturales que revela*, Madrid, 1958, p. 19. Tras analizar la representación de la escena de unción regia en el *Antifonario* de la Catedral de León señala: «Y valga lo dicho como ejemplo de lo mucho que en estas imágenes gráficas se puede revelar de nuestra Historia medieval».

<sup>2</sup> «Las miniaturas del Antifonario de la catedral de León», *Archivos Leoneses*, 15, 1954, p. 307.

La misma observación es realizada por J. Yarza Luaces, «Las miniaturas del Antifonario de León», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLII, 1976, p. 196. No añade datos novedosos con respecto a la aportación realizada por M. E. Gómez Moreno, pues se limita a describir la misma llave como: «En su mano la llave de guardas, tipo romano, frecuente en nuestros manuscritos». También señala algo similar B. Taracena Aguirre, «Un ajuar de herramientas visigóticas en Vadillo (Soria)», *Actas y memorias de la*

## LA REPRESENTACIÓN DE LAS LLAVES EN LA MINIATURA ALTOMEDIEVAL HISPANA

Dos son los tipos de llaves figurados en las iluminaciones y en otras manifestaciones artísticas medievales. Por un lado está el modelo que podríamos denominar como tradicional, que no dista mucho de algunos que en la actualidad se utilizan. Básicamente se trata de un objeto metálico, con una serie de guardas que se corresponden con las de su cerradura y que haciéndolo girar desplaza un pestillo que abre o cierra la puerta<sup>3</sup>.

El segundo tipo es el que vamos a analizar; se trata de una llave de gran tamaño, articulada al menos por un punto, que generalmente presenta dos o tres guardas paralelas. Se representan con una frecuencia extraordinaria en los códices hispanos altomedievales, especialmente en los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana y en otros manuscritos fechados en los siglos X y XI<sup>4</sup>. Este tipo de llaves no lo encontra-

*Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria*, XIII, 1934, pp. 281-285.

Una alusión indirecta es realizada por G. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 19, cuando pone como ejemplo de información que sobre la historia medieval facilitan los códices, el caso del *Antifonario* legionense, señalando, entre otros objetos, «las romanas y visigodas llaves de cerradura y tantas cosas más».

<sup>3</sup> Con variaciones de tamaño y forma se representa en numerosas ocasiones este tipo de llaves, atributo por excelencia de san Pedro —aunque no exclusivo—.

Un ejemplo de gran belleza, lamentablemente roado, pero del que se conserva una réplica, es la llave de hierro forjado con decoraciones incisas perteneciente a la iglesia de Sant Martí de la Cortinada (Andorra), datada en la primera mitad del siglo XIII. Véase: *Andorra Románica*, Andorra, 1989, pp. 116-117.

<sup>4</sup> Pueden verse numerosos ejemplos en S. de Silva y Verástegui, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984.

En el siglo XI se realiza el denominado *Beato de Fernando I*, en el cual encontramos algunas represen-



mos en el siglo XII, siendo sustituido por el que hemos descrito en primer lugar. Lamentablemente, tenemos ante nosotros una gran laguna que comprende los primeros siglos del medievo, período del que prácticamente no se han conservado miniaturas.

Además de los casos ya citados del *Antifonario* de la catedral de León y de los *Beatos*, el modelo aparece en los *códices Vigilano y Emilianense* —ambos en la Biblioteca de El Escorial—<sup>5</sup>.

Lógicamente, estas llaves forman parte de diferentes escenas, que tienen una lectura iconográfica particular en los distintos *códices*. Para sistematizar el trabajo lo hemos dividido en tres grupos: a) la entrega de las llaves a san Pedro, b) iconografía apocalíptica y c) los concilios.



Fig. 1. San Pedro recibiendo la llave (fol. 103r). *Antifonario*. Catedral de León.

a) (fig. 1). La miniatura del *Antifonario* leonés nos ofrece un extraordinario ejemplo de este modelo de llave de tradición romana. La escena no presenta problemas en cuanto a su lectura iconográfica; la iluminación se dispone en el folio en el que se localiza la fiesta de la Cátedra de San Pedro<sup>6</sup>, además el atributo que Cristo entrega al apóstol es inconfundible<sup>7</sup>. El

taciones idénticas a las realizadas en los *códices* de la décima centuria (lám.); véase H. Stierlin, *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*, Madrid, 1983.

<sup>5</sup> Para este tema resulta especialmente interesante el trabajo de S. de Silva y Verástegui, «Neovisigotismo iconográfico del siglo X: Ordo de celebrando Concilio», *Goya*, 164-165, 1981, pp. 70-75. De la misma autora: *Iconografía...*, pp. 379-413.

<sup>6</sup> J. Yarza Luaces, *op. cit.*, p. 306.

<sup>7</sup> Sorprende el tamaño de la llave, que sobrepasaría el medio cuerpo de los personajes; pero su ta-

Evangelio proporciona la cita de una manera muy precisa: «Te daré las llaves del reino de Dios; y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos» (Mateo, 16, 19).

b) Más variada es la iconografía apocalíptica figurada en los *Comentarios* de Beato de Liébana. Nos detendremos, a título de ejemplo, únicamente en tres ejemplos: el encargo a San Juan para que escriba la Revelación, la Quinta Trompeta y la escena en la que el ángel encadena a Satanás.

En la primera de ellas se representa la figura de Cristo, con la espada de doble filo en la boca, la llave en la mano izquierda, mientras que con la derecha toca la cabeza de San Juan; figuran, también, las Siete Iglesias de Asia<sup>8</sup>. La representación minia- da se corresponde con el texto apocalíptico, incluida la mención a las llaves: «(...) No tengas miedo; soy yo, el primero y el último, el viviente; estuve muerto, pero ya estoy vivo por los siglos de los siglos; y tengo las llaves de la muerte y del abismo» (Apoc. 1, 18-19).

Una llave de gran tamaño es la figurada en el folio 169 v. del *Beato de Fernando I* (fig. 2), la escena representa la Quinta Trompeta, según el texto apocalíptico: «El quinto ángel tocó la trompeta, y vi una es-

maño en la realidad puede superar el metro de longitud. En un primer momento se puede pensar en una representación intencionadamente exagerada del tamaño, intentando poner de relieve el valor simbólico del objeto. Sin embargo la realidad física de los objetos encontrados hace que la tesis sobre un valor simbólico del tamaño pierda fuerza. M. Mentre, en su trabajo *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*, León, 1976, pp. 113-114, al referirse a la miniatura en la que se ilustra el Mensaje a la Iglesia de Filadelfia (fol. 43r) en el *Beato* conservado en la Biblioteca Nacional (ms. Vit. 14-1), pone de manifiesto el gran tamaño de la llave que porta San Juan, que correspondería, «formalmente, a la importancia dogmática de esta llave». Sin restar validez a esta consideración, pensamos que el tamaño utilizado para representar estos objetos se corresponde con la realidad, independientemente del valor simbólico que puedan tener.

<sup>8</sup> Como ejemplos podemos citar el *Beato* de la Academia de la Historia (fol. 20v) o el *Beato* conservado en la Catedral de Burgo de Osma (fol. 23r). Para el primero véase S. de Silva y Verástegui, *op. cit.*, pp. 225-227, y la obra de H. Stierlin, *op. cit.*, pp. 214-215, para el segundo.



trella que había caído del cielo sobre la tierra; y le dieron la llave del pozo del abismo» (Apoc. 9, 1)<sup>9</sup>.

El encadenamiento de Satanás por parte del ángel se describe de esta manera en el Apocalipsis: «Vi un ángel que bajaba del cielo; tenía en la mano la llave del abismo y una gran cadena. Prendió al dragón, la antigua serpiente —que es el diablo, Satanás— lo encadenó por mil años, lo arrojó al abismo (...)» (Apoc. 20, 1-3). Y así se representa en el *Beato* de la Academia de la Historia, en el de El Escorial y en el de San Miguel de Escalada<sup>10</sup>.

Especial interés reviste, para el asunto que nos ocupa, la miniatura del *Beato* de la Biblioteca Nacional en la que se representa el Mensaje a la Iglesia de Filadelfia, pues en ella aparece la «puerta abierta» que describe el Apocalipsis (Ap. 3, 8); pero, como señala S. de Silva y Verástegui<sup>11</sup>, curiosamente aparece cerrada. Esto nos sirve para observar el sistema de cierre utilizado, que no se corresponde con el modelo de llave tradicional y sí que se acerca más al tipo que estamos analizando.

c) Reseñaremos por último dos miniaturas en las que la representación de las llaves juega un papel completamente diferente; se trata de las iluminaciones del «Ordo de Celebrando» en los códices *Vigilano* y *Emilianense*<sup>12</sup> (fig. 3). En el registro inferior al de la iglesia aparecen tres personajes, identificables por los objetos que portan y por la inscripción dispuesta sobre sus cabezas. En los dos códices el primero de estos hombres es el «ostiarius», el portero, encargado de cerrar todas las puertas de la iglesia antes de que se iniciase el Concilio, excepto por la que debían entrar los asistentes, ante la cual se situaba. Cuando todos los asistentes se encontrasen en el interior, el «ostiario» cerraría la puerta<sup>13</sup>. Como



Fig. 2. La Quinta Trompeta (detalle) (fol. 169v). *Beato* de Fernando I. Biblioteca Nacional.

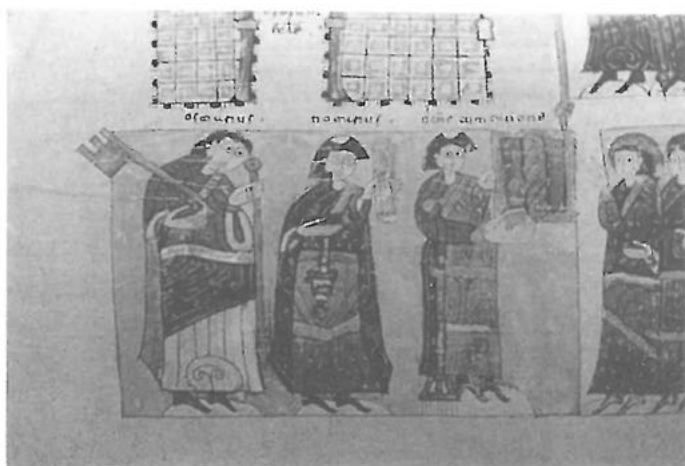


Fig. 3. El Ordo de Celebrando (detalle) (f. 347r). *Códice Emilianense*. Biblioteca de El Escorial.

hemos podido comprobar en todos los ejemplos mencionados, la característica común sigue siendo el tamaño y la forma, que como veremos se corresponde perfectamente con los modelos tardorromanos.

#### LAS LLAVES ARTICULADAS EN LA ANTIGÜEDAD

Cualquier estudio sobre la tipología de las llaves utilizadas en época romana se enfrenta a dos problemas fundamentales. En primer lugar, hay numerosas variantes en cada uno de los modelos, producto de la amplia cronología de la civilización romana, además de la complejidad geográfica y cultural del Imperio. En segundo lugar, a las llaves, como a la mayor parte de los instrumentos hechos en hierro, no se les ha prestado gran importancia, tanto por parte de los arqueólogos como por los responsables de los museos. Ambas dificultades de-

<sup>9</sup> H. Stierlin, *op. cit.*, pp. 138-139.

<sup>10</sup> Fol. 213v, 151r y 212r, respectivamente. Para los dos primeros véase S. de Silva y Verástegui, *op. cit.*, pp. 309-310, ilus. 118 y 119. Para el de San Miguel de Escalada puede consultarse la reciente publicación de V. García Lobo, J. Williams y B. Shailor, *El Beato de San Miguel de Escalada*, Madrid, 1991, pp. 202-203.

<sup>11</sup> *Iconografía...*, pp. 49-50, fols. 344r y 347r, respectivamente.

<sup>12</sup> Fols. 344r y 347r, respectivamente.

<sup>13</sup> Cfr. S. de S. de Silva y Verástegui, «Neovisigotismo iconográfico...», p. 74.

rivan en una escasa e incompleta bibliografía y en un desconocimiento bastante generalizado en lo referente a este tema.

Sin embargo, hay un hecho cierto: en el mundo romano existe un tipo de llaves —*claves laconicae*— que perdura en época altomedieval, tal y como ya se ha expuesto<sup>14</sup>. Los únicos problemas consisten en determinar si su dispersión geográfica afecta a todo el Imperio y si su distribución es cronológicamente homogénea<sup>15</sup>. Ante la imposibilidad de salvar los inconvenientes, se intentará resaltar una serie de hechos.



Fig. 4. Llaves lacónicas articuladas y herramientas de hierro. Saldaña (Palencia).

La llave lacónica consiste, en su forma más elemental, en un brazo que se remata en varios dientes, en nuestro caso dos o tres (fig. 4). Este tipo de llave, como su

propio nombre indica, procede del mundo griego<sup>16</sup>. Sin embargo, las llaves lacónicas tardo-romanas del cuadrante nordoccidental están articuladas. Es decir, se añade un brazo que puede girar paralela o perpendicularmente con respecto al plano del brazo fijo de la llave.

Estas diferencias son importantes por la situación del sistema de cierre con respecto al eje por donde penetra la llave. El tamaño de ésta además depende de las dimensiones del pestillo. Cuando el orificio de entrada de la llave y del cerradero están en un mismo plano, la llave no necesita ser articulada; si además el pestillo es de dimensiones reducidas, la llave es pequeña, esto es evidente.

Cuando el pestillo se convierte en tranca, la llave aumenta todas sus dimensiones, y cuando, además, el ojo de la cerradura y el cerradero se hallan en planos diferentes, es necesario articular el astil de la llave para que funcione como palanca, antes de realizar el resto de las maniobras.

Las llaves no articuladas, por razón del pestillo, son de medidas muy variables. En cambio, las llaves articuladas son siempre de gran tamaño, desde los 70 a los 135 cm.<sup>17</sup> Lógicamente, estos útiles no resultan fáciles de transportar, por lo que se debe entender que sirvieron para cerrar edificios o dependencias próximos a otro donde se quedaba y custodiaba la llave.

Este objeto aparece asociado a yacimientos arqueológicos tardorromanos —*villae* y necrópolis— del N y NO de Hispania, caracterizados por su acusada personalidad en los siglos bajoimperiales<sup>18</sup>. Este espacio, curiosamente, coincide con

<sup>16</sup> Ch. Daremberg y E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, T. I, deuxième partie, París, 1887, confr. Sera, pp. 1241 y ss.

<sup>17</sup> Es interesante la descripción de las llaves lacónicas no articuladas de J. Alarcao, R. Etienne, O. Moutinho Alarcao y S. Ponte, *Fouilles de Conimbriga*, vol. VII, París, 1979, pp. 171-175.

<sup>18</sup> En ningún momento se pretende entrar en la reciente problemática sobre si las *villae* son monasterios, pues únicamente se intenta demostrar cómo un objeto de uso cotidiano perdura en los siglos medievales. Véase: D. Fernández-Galiano, «Monasterios paganos: una propuesta», *Archivo Español de Arqueología*, 65, 1992, pp. 331-334, y J. Arce, «Las *villae* romanas no son monasterios», *Archivo Español de Arqueología*, 65, 1992, pp. 323-330.

<sup>14</sup> Sobre su adscripción romana puede consultarse el trabajo de B. Hofmann, «Inventaire de quincaillerie antique», *Cahiers Archéologiques*, 5, 1985, planches XXVIII-XXIX.

<sup>15</sup> Al respecto hay que tener en cuenta las dificultades ya expuestas, que nos impiden conocer aspectos que son vitales para nuestro estudio.

el área de ejecución de las figuras portadoras de llaves lacónicas articuladas de la miniatura medieval<sup>19</sup>.

Otro aspecto es de índole cronológico, pues, como ya se ha adelantado, estas llaves aparecen asociadas a materiales tardorromanos, como la expuesta en el Museo Arqueológico de la villa romana de la Olmeda, datada en los siglos III-V; varias llaves se encontraron durante las excavaciones de Conimbriga<sup>20</sup>. Hallazgo interesante es el publicado por Blas Taracena Aguirre, relativo a la provincia de Soria y correspondiente a siglos de dominación visigoda<sup>21</sup>. Otros dos conjuntos de extraordinaria importancia son los hallados en Saldaña (Palencia) y Sahagún (León)<sup>22</sup>. Todos ellos se caracterizan por corresponder a los siglos bajo-imperiales y los reinados bárbaros.

Por último, no se debe desestimar el simbolismo que las llaves poseían en los mundos griego y romano. Eran transportadas por las sacerdotisas, que eran quienes guardaban los templos. También sirvieron

para reflejar el poder de los dioses, sobre todo aquellos relacionados con las fuerzas subterráneas<sup>23</sup>.

## CONCLUSIONES

De lo expuesto podemos extraer una serie de conclusiones, entre las que destaca la pervivencia del modelo de llaves lacónicas articuladas de época romana a lo largo de la Edad Media, al menos hasta el siglo XI. Pervivencia que se manifiesta de una manera muy clara en las representaciones miniadas de la Hispania medieval. A la similitud en las formas hay que sumar una coincidencia en el marco geográfico en el que se desarrollan ambas manifestaciones. Por último, también cabría establecer cierto paralelismo entre el simbología de la llave en la Antigüedad y en la Edad Media, como atributo de las guardesas del templo o del portero de la iglesia templo; también como elemento característico de las fuerzas relacionadas con el mundo subterráneo o del ángel que encadena a Satanás.

<sup>19</sup> Es posible que esta valoración geográfica esté más bien impuesta por la escasez bibliográfica, que en este caso se suple gracias al conocimiento directo de los materiales próximos a nosotros.

<sup>20</sup> J. Alarcao, R. Etienne, O. Moutinho Alarcao y S. Ponte, *op. cit.*, p. 172. En Conimbriga varias llaves han sido halladas en contextos datables en el s. IV y una asociada a la época de abandono del hábitat bárbaro.

<sup>21</sup> *Op cit.*, pp. 281-285.

<sup>22</sup> Ambos son de localización incierta, aunque próxima a dichas localidades. El primero fue adquirido por el museo de León a D. Fernando Santamaría (*vid. fig. 4*) y hoy está depositado en el Museo de Palencia. El segundo ha ingresado recientemente en el Museo de León.

<sup>23</sup> Véase nota 16.



# FLORA Y ROBIGUS EN LAS ALEGORÍAS DE LA PRIMAVERA DE LA EDAD MEDIA

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ

La alegoría y la narración conformaron el lenguaje de la iconografía medieval de los meses. Mientras que la primera se reservaba a las denominadas «personificaciones», definidas por un carácter pasivo y un modo de representación frontal, la segunda correspondía a las «ocupaciones» o «trabajos», en los que primaba la actividad y la visión de perfil<sup>1</sup>. Si la personificación fue sin duda el tropo más usado por los artistas grecorromanos para ilustrar meses y estaciones, los calendarios de la Edad Media prefirieron insistir en la narración, eligiendo para ello una amplia gama de ocios y trabajos.

Dentro del repertorio medieval hubo, sin embargo, una serie de imágenes que siguieron conservando el carácter alegórico de las figuraciones de la Antigüedad. En la mayoría de los casos se trata de una pervivencia de temas antiguos que servían para representar a meses exentos de toda actividad agrícola<sup>2</sup>. Una de estas imágenes, la

personificación de la Primavera, sucesora de las paganas figuras de Thallo, Kore, Flora y Robigus, tuvo una gran fortuna posterior. Dicha figura, fruto de la combinación entre herencias antiguas y creaciones medievales, se incorporaría a un repertorio esencialmente narrativo que acabaría por adaptar la vieja personificación a su nuevo contexto.

## 1. FLORA: LA DONCELLA DE ABRIL

La imagen de la doncella que ciñendo una diadema de rosas porta cestos de flores sirvió a los artistas de la Antigüedad para representar tanto a Flora como a la personificación de la Primavera<sup>3</sup>. Nadie como Ovidio supo describir tan bien al alegre cortejo de las *Horai* que acompañaba a la dulce diosa en sus paseos por los floridos campos de la estación: «Tan pronto como el rocío matutino se desprende de los pétalos, y sus variadas corolas se han entibado bajo los rayos del sol, acuden al unísono las Horas ceñidas con multicolores vestidos y van recogiendo mis regalos en sus ligeros cestillos»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Para esta división de la imaginería de los calendarios, véase J. Le Sénécal, «Les occupations des mois dans l'iconographie du Moyen Âge», *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, XXXV, 1921-1923, 14 y 35. Para los calendarios antiguos, J. C. Webster acepta el término de personificación, aunque en el caso del *Chronógrafo del 354* prefiera hablar de «ilustración» (*The Labors of the Months in Antique and Medieval Art. To the End of the Twelfth Century*, Evaston-Chicago, 1938, 10 y 16). D. Levi utiliza, en cambio, la palabra «alegoría» («The Allegories of the Months in Classical Art», *The Art Bulletin*, 23, 1941, 276-277). En cuanto al arte medieval, la historiografía francesa ha consagrado el término «trabajos» (E. Male, *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986, 86) u «ocupaciones» de los meses, J. Le Sénécal, *op. cit.*, 35; L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, I, París, 1955, 145.

<sup>2</sup> De todas ellas, destacan tres: Jano bifronte, *Annus* y Flora. A propósito de Jano, consúltese M. A.

Castiñeiras, «Gennaio e Gianno bifronte: dalle *anni januae* all'interno domestico», *Prospettiva*, 66, 1992, 53-63.

<sup>3</sup> En el arte griego, Thallo, la hora de la primavera, y Kore, la hija de Deméter, se figuraban como una doncella portadora de flores. Ésta pasaría a ser la iconografía usual de la primavera en el arte romano, y así se encuentra representada en la *Domus Aurea* y en las pinturas pompeyanas de la Casa del Poeta trágico y de la Casa de Ganimedes: G. M. Hanfmann, *The Season Sarcophagi in Dumbarton Oaks*, I, Cambridge-Massachusetts, 1951, 127 y 134, figs. 88-89. Cfr. A. Venturi, «La Primavera nelle arti rappresentative», *Nuova Antologia*, XXXIX, 1892, 39-50, espec. 39-40.

<sup>4</sup> *Fasti*, V, 217, ed. M. A. Casquero, Madrid, 1984, 347. Esta asociación literaria entre Flora y las



Ese alegorismo de la naturaleza que se desprende de la literatura y del arte de la Antigüedad sería resucitado en el siglo XII gracias al neoplatonismo<sup>5</sup>. Para expresar su magnificencia, Alain de Lille describe en *De Planctu Naturae* a la Naturaleza como una dulce doncella que viste túnica y manto bordados con animales y flores<sup>6</sup>. No por casualidad, entre los ornamentos de sus ropajes, junto a las personificaciones de los vientos, del océano y de la tierra, se incluye la representación de la llegada de la primavera a través de las figuras de Flora y Proserpina, portadoras del reverdecir de los campos<sup>7</sup>.

Al igual que los poetas, los artistas imaginaban la bonanza del tiempo primaveral bajo el aspecto de una bella dama. Éste es el caso de la representación del mes de Abril del calendario de la arquivolta de la puerta sur de Beleña del Sorbe (Guadalajara), de finales del siglo XII, en el que encontramos los rasgos propios del tipo de personificación alegórica que denominaremos «la doncella de la primavera» o «Abril-Flora»: joven muchacha de largos cabellos, vestida con brial, y con un ramo foliáceo en cada mano (fig. 1a)<sup>8</sup>. Tanto su posición rígida y frontal como su conteni-



A

Fig. 1a. «Abril», San Miguel de Beleña del Sorbe (Guadalajara), puerta sur, arquivolta de los meses.

*Horai* tuvo también su reflejo en ciclos figurativos, como el conservado en un mosaico de un *triclinium* de una villa de Itálica, G. M. Hanfmann, *op. cit.*, 155, n.º 108.

<sup>5</sup> M. D. Chenu, *La Théologie au douzième siècle*, París, 1976, 22 y 159-160. La Naturaleza era entonces vista bajo la forma de una personificación alegórica procuradora de la fertilidad, denominada *Mater Genetrix* o *Pronuba*; E. R. Curtius, *Literatura medieval europea y Edad Media latina*, I, Madrid, 1955, 160-168. Cfr. G. D. Economou, *The Goddess Natura in Medieval Literature*, Harvard Univ. Press, 1972, 46-51, 58-66.

<sup>6</sup> Magistri Alani, *De Planctu Naturae*, II-V, ed. N. M. Haring, Spoleto, 1978, 813-824. Sobre el tema, cfr. A. Lille, *The Plaint of Nature*, ed. J. S. Sheridan, Toronto, 1980, 4-57; E. R. Curtius, *op. cit.*, I, 174-180; G. D. Economou, *op. cit.*, 72-97; R. Tuve, *Seasons and Months. Studies in a Tradition of Middle English Poetry*, París, 1933, 18-19.

<sup>7</sup> *De planctu naturae*, IV, 57-63, ed. cit., 824-823.

<sup>8</sup> F. Layna Serrano, *La arquitectura románica en Guadalajara*, Madrid, 1935, 117; A. Herrero, «El calendario románico de Beleña del Sorbe (Guadalajara)», *Traza y Baza*, 1974, 36; J. R. López de los Mozos, «Beleña. Una representación del mes de abril», *Wad-al-Hayara*, 4, 1977, 239-243. Cfr. I. Ruiz Montejó et al., *La Herencia del Románico en Guadalajara*, Ciudad Real, 1992, 107-114 y 393-395.

do alegórico se potencian por la curiosa disposición de la figura sobre un *podium* o pedestal. Este motivo encuentra sus precedentes en la tradición enciclopédica medieval. Así, vestida *all'antica*, con túnica y *pallium*, se alza sobre un *podium* —que bien pudiera sugerir la tierra— la alegoría de la Primavera en la ilustración del capítulo *De Temporibus* del manuscrito de Rabano Mauro de Montecassino (1023) (fig. 1b)<sup>9</sup>. Por sus características, la figura retoma la iconografía de Flora, la divinidad romana de la juventud y de la floración de plantas y cereales<sup>10</sup>, cuyos principales atributos eran las guirnaldas de rosas y los ramos de flores<sup>11</sup>. Prueba de la pervivencia

<sup>9</sup> Rabani Mauri, *De universo*, X, I («De temporibus»); A. M. Amelli, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Montecassino, 1896, lám. LIII; M. Reuter, *Text und Bild im Codex 132 der Bibliothek von Montecassino «Liber Rabani de originibus rerum»*, Munich, 1984, 140.

<sup>10</sup> P. Wissowa, «Flora», *Realencyclopädie der Classischen Alterumswissenschaft*, XII, 1909, 2747; J. A. Hild, «Flora», en Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, II.2, 1963, 1189-1190.

<sup>11</sup> *Ibidem*, 1190. Valgan como ejemplos la Flora Farnesio (Museo Nacional de Nápoles), copia roma-



Fig. 1b. «La Primavera», Rabani Mauri, *De universo*, X, 1, Montecassino, Biblioteca de la Abadía, ms. 132, p. 253.

de su iconografía en los calendarios de la Edad Media es la doncella de Abril de la *Fontana Maggiore* de Perugia (ca. 1278)<sup>12</sup>, perfecta reintegración formal de la diosa pagana. Siguiendo las representaciones romanas de Flora, la figura, de aire antiquizante, con sus cabellos engalanados de flores, viste una amplia túnica y toga, y lleva un cesto de flores y un gran ramo (fig. 3).

No hay que olvidar tampoco que durante su fiesta —los *Ludi Florales*—, que tenía lugar en la antigua Roma entre el 28 de abril y el 3 de mayo, la ciudad y su campi-

na de un original griego del siglo IV atribuido a Praxíteles a partir de una noticia de Plinio el Viejo (*Naturalis Historia*, XXXVI, 23, en *Textos de historia del arte*, ed. M. Esperanza Torrego, Madrid, 1987, 136), o la polémica Flora Capitolina. En ambas la diosa viste amplios ropajes y se caracteriza por sus atributos florales: corona y ramo: F. Haskell y N. Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, 230-240.

<sup>12</sup> P. d'Ancona, *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del Medioevo (Miti, allegorie, leggende)*, Florencia, 1923, 110. Compárese esta figura con las imágenes de Flora citadas en la nota anterior.



Fig. 1c. «Abril», *Calendario de Saint-Mesmin*, Vat. Reg. Lat. 1263, fol. 67r.

ña se adornaba con flores, y se celebraban rituales y ofrendas propiciatorias de buenas cosechas<sup>13</sup>. Estos cultos dejan traslucir un trasfondo festivo nada ajeno al mundo de la Edad Media. De hecho, la doncella de Beleña podría evocar a las populares reinas o *mayas* que se elegían para festejar la llegada del buen tiempo, y que en ocasiones desfilaban sobre tarimas como si fuesen estatuas de la pagana Flora<sup>14</sup>. Un temprano eco de estos ritos, a menudo de carácter li-

<sup>13</sup> P. Wissowa, «Flora», 2748-52; J. Hild, «Flora», 1189; ídem, «Floralia», en Daremberg-Saglio, II, 1190; H. H. Scullard, *Festivals and ceremonies of Roman Republic*, Londres, 1981, 110.

<sup>14</sup> A. van Gennep habla de estas «reinas de mayo» que, engalanadas y sobre un trono, recorren a modo de estatuas las calles de la villa (*Manuel de Folklore français contemporain*, III, París, 1947). Tanto en Galicia como en el País Vasco eran frecuentes estas niñas-mayas, J. Caro Baroja, *La estación del amor (Fiestas populares de Mayo a San Juan)*, Madrid, 1983, 52-56; C. González Pérez, *A festa dos maíos en Galicia. Unha aproximación histórico-antropológica ó Ciclo de Maio*, Pontevedra, 1987, 242-244; J. M. Jimeno Jurio, «Calendario festivo de Primavera», *Panorama*, 15, 1990, 47. Sobre los cantos de los mayos y el rito de la elección y entronización de la *maya* en Castilla-La Mancha, véase: C. González Casarrubios, *Fiestas populares en Castilla-La Mancha*, 1985, 66-72.



A

Fig. 2a. «Abril», San Esteban de Hormaza (Burgos), puerta sur, tercera arquivolta.

cencioso, se encuentra en el *Codex Vigilianus* (974-976), en el que se establece una dura penitencia para quien celebre las «maias»<sup>15</sup>.

Otras veces la imagen se despegas de su rígida frontalidad y se presenta en tres cuartos, potenciando así la sensación de movimiento. Éste es el caso del Abril del calendario figurado en la tercera arquivolta de la puerta sur de San Esteban de Hormaza (Burgos) (ca. 1200), en el que la doncella, vestida igualmente con un brial, sujeta con la mano izquierda el lazo de su manto (fig. 2a)<sup>16</sup>, mientras que en la otra lleva un ramo foliáceo, actualmente muy dañado. La figura encuentra un precedente hispano en la muchacha de Abril de la arquivolta de los meses de San Nicolás de El Frago (Zaragoza) (1170-1180)<sup>17</sup>, que, tocada con un



B

Fig. 2b. «La Primavera», Benedetto Antelami, Baptisterio de Parma, calendario.

bonete y con un enorme ramo de cinco hojas en mano<sup>18</sup>, repite el mismo gesto que su compañera burgalesa.

Las doncellas de Hormaza y de El Frago, con su andar gracioso y su mano tirando del lazo de su cuello, no son sino versiones provinciales del modelo que sirvió a Benedetto Antelami para realizar entre 1196 y 1208 la personificación de la Primavera en el Baptisterio de Parma (fig. 2b)<sup>19</sup>. El origen de todas estas imágenes estaría en la incorporación de la frontal y pasiva Flora al lenguaje narrativo que enton-

<sup>15</sup> «Qui in saltatione feminaeum habitum gestiunt et monstrose se fingunt et maia et orcum et pelam et his similia exercent, I annum poenitentiae», El Escorial, Biblioteca del Monasterio, ms. d. I.2, Penitenciales, LXIV, citado en C. González Pérez, *op. cit.*, 52.

<sup>16</sup> J. Pérez Carmona, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974, 214; M. Ruiz Maldonado, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, 100.

<sup>17</sup> M. Gómez Valenzuela, «El calendario románico esculpido en las iglesias de El Frago en Cinco Villas», *Homenaje a J. M. Lacarra*, I, 1977, 314.

<sup>18</sup> Este peculiar motivo del ramo de cinco hojas se encuentra, por partida doble, en la doncella de Abril del menologio de la cripta norte de la catedral Roda de Isábena (Huesca), cfr. J. Sureda, *La pintura románica en España* (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia), Madrid, 1985, 279; J. L. Mingote Calderón, «El menologio de la catedral de Roda de Isábena (Huesca). Su interpretación», *Semanario de arte aragonés*, XL, 1986, 218.

<sup>19</sup> G. De Francovich, *Benedetto Antelami. Architetto e scultore del suo tempo*, I, Milán-Florescia, 1952, 177; G. Capelli, *I mesi antelamici nel Battistero di Parma*, Parma, 1976, 51-52. La doncella ciñe una guirnalda de rosas, un motivo propio del tiempo de abril que aparece ya en la poesía de los meses de la Antigüedad: «Tunc Aries Veneri lutea sertis legit» («Entonces Aries recoge las guirnalda rosáceas de Venus»), «Versus de numero singulorum dierum», v. 4, en E. Courtney, «The Roman Months and Literature», *Museum Helveticum*, 45, I, 1988, 43.



ces comenzaba a caracterizar la iconografía de los meses, es decir, el paso de la representación estacional al tema del paseo primaveral, que tanto éxito tendría en el arte gótico.

## 2. ROBIGUS: EL PRÍNCIPE DE LA PRIMAVERA

Pero no todas las representaciones de abril tuvieron una dama como protagonis-



Fig. 3. «Uxor» (Abril), Nicola y Giovanni Pisano, Perugia, Fontana Maggiore, calendario.

ta. Existe un segundo tipo iconográfico, muy abundante en la Península, denominado «príncipe de la primavera», que, a pesar de su temprana introducción en nuestros calendarios, no llegaría a ser común hasta el período gótico.

El primer y único ejemplo del tema en el Románico hispano lo proporciona el *Aprilis* del menologio del Panteón Real de San Isidoro de León (1100-1110)<sup>20</sup>, en el que se

<sup>20</sup> J. C. Baroja, «Representaciones y nombres de meses (A propósito del menologio de la Catedral de Pamplona)», *Príncipe de Viana*, VII, 1946, 639; M. Viñayo González, *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro de León*, León, 1979, 52.



Fig. 4. «Mensis Aprilis», catedral de Pamplona, claustro, clave de bóveda.

representa a un joven de largos cabellos que, vestido con túnica roja y toga verde, extiende sus brazos para mostrar dos ramas. Si bien el personaje remite a modelos carolingios y otomanos, tales como el ms. 387 de la Biblioteca Nacional de Viena (ca. 830) y el *Martirologio de Wandalbert* (segunda mitad del X)<sup>21</sup>; es de subrayar la novedosa introducción de notación paisajística, mediante la figuración de hierba crecida en la parte inferior del cuadro<sup>22</sup>.

Para encontrar en el repertorio peninsular ese mismo tipo de figura juvenil, hay que acudir al *Mensis Aprilis* del claustro de la catedral de Pamplona, realizado en el primer tercio del siglo XIV (fig. 4)<sup>23</sup>. En

<sup>21</sup> J. C. Webster, *op. cit.*, lám. X, n.º 24, y lám. XI. Cfr. G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des Romanischen stils*, Stuttgart, 1969 (1.ª ed. Leipzig, 1913), 17-18; A. Riegl, «Die Mittelalterliche Kalenderillustration», *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, X, 1889, 37-51.

<sup>22</sup> El motivo del crecimiento de la vegetación, visible en la incipiente cebada del Abril leonés, se encuentra también en los textos de la literatura castellana. Así aparece descrito en el Arcipreste de Hita: «El tercer hijodalgo esta en flores lleno, / con los vientos que trae crecen trigo y centeno», *Libro de Buen Amor*, est. 1286, ed. M. Brey Mariño, Madrid, 1979. Para el tema de marzo ventoso, al que se alude en los versos, véase: L. Pressouyre, «Marcius Cornator. Note sur une groupe de représentations médiévales du mois de Mars», *É. F. R. Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 77, 1965, 395-473.

este caso se incluye, como en Beleña, el peculiar motivo del pedestal o *podium*, con el que se ha querido subrayar el carácter rígido y frontal del personaje, que adquiere así un aire netamente estatuario. Estilísticamente, sin embargo, el planteamiento general de la figura remite más bien a modelos de la miniatura parisina del segundo tercio del siglo XIII próximos al *Salterio de Albi*<sup>24</sup>.

Al igual que la «doncella de Abril», la iconografía del «príncipe de la primavera» deriva del repertorio de la Antigüedad. En el antiguo calendario romano Robigus, el espíritu del crecimiento de la vegetación se festejaba el día 25 de abril con una serie de ofrendas y procesiones florales por los campos, destinadas a propiciar una buena cosecha<sup>25</sup>. Sin duda, la imagen de Robigus y su significación festiva influyeron en la formación de la iconografía del genio de la primavera, tan común en la estatuaría funeraria tardoantigua<sup>26</sup>. El modelo habría sido posteriormente reelaborado en el arte carolingio, entrando a formar parte de la imaginería del calendario medieval. No es, pues, casualidad que encontremos reminiscencias del repertorio pagano en los ciclos altomedievales. Sorprendente es, a este res-



Fig. 5. «Maius», *Martirologio de Wandalbert*, Vat. Reg. Lat. 438, fol. 10v. Foto: Biblioteca Apostólica Vaticana.

pecto, el ejemplo del Mayo del *Martirologio de Wandalbert* (fig. 5)<sup>27</sup>, de cuyos cabellos y manos brotan flores, tal y como se describe en unos versos de la *Antología Palatina* (siglo VI):

«(Abril) El cuarto anuncia la estación  
primaveral en los dedos de rosa. (Mayo)  
Yo soy el creador de las rosas»<sup>28</sup>.

Posiblemente, inspirándose en fuentes similares, los miniaturistas del Calendario de Saint-Mesmin de Micy (ca. 1000) representaron a Abril a la manera de una Dafne pagana, con sus cabellos convertidos en raíces y tallos foliáceos (fig. 1c)<sup>29</sup>. Este énfasis en el crecimiento de la vegetación se entiende a partir de las relaciones que se establecían entre la etimología del mes, Venus y el reverdecir del tiempo primaveral<sup>30</sup>.

<sup>23</sup> J. Caro Baroja, «Representaciones y nombres de meses», 650; J. Uranga Galiano y F. Íñiguez Almech, *Arte Gótico. Arte Medieval Navarro*, IV, Pamplona, 1973, 233.

<sup>24</sup> Cfr. Albi, «Biblioteca Capitular, Salterio», fol. 2v (ca. 1225), en A. de Floriani, *Miniature parigine del Duecento. Il Salterio de Albenga e altri manoscritti*, Génova, 1990, 18 y 111. En el Gótico hispano existen otros notables ejemplos de la difusión del tipo iconográfico denominado «Príncipe de la Primavera», pero adaptados a una sensibilidad más «cortés». Acordes con su trasfondo literario, los jóvenes de Abril de los calendarios de Santa María do Azougue (Betanzos) (1380-1390) y del *Breviari d'Amor* de la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. res. 203 fol. 43v (Abril) (Valencia, 1426), siguen fielmente los textos que los inspiraron. Sobre Betanzos, véase M. A. Castiñeiras, *La iconografía de los meses en el arte medieval hispano* (ss. XI-XIV), Santiago, 1993 (Tesis doctoral en microficha); ídem, «El desfile de los meses de Santa María do Azougue», *Anuario Brigantino*, XIII, 1994 (en prensa).

<sup>25</sup> P. Fister, «Robigalia», en P. Wissowa, *op. cit.*, I. A. I., 1914, 949-951; J. A. Hild, «Robigus, Robigalia», en Daremberg-Saglio, *op. cit.*, IV.2, 1963, 874-875. Cfr. E. O. James, *Seasonal Feast and Festivals*, Londres, 1961, 220; H. H. Scullard, *op. cit.*, 108.

<sup>26</sup> G. M. Hanfmann, *op. cit.*, figs. 20, 23, 33.

<sup>27</sup> Cfr. bibliografía de la nota 21.

<sup>28</sup> *Anthologie Palatine*, IX, n.º 580, ed. P. Waltz y G. Soury, París, 174, 16.

<sup>29</sup> A. Riegl, *op. cit.*, 58; J. C. Webster, *op. cit.*, lám. XV, n.º 31.

<sup>30</sup> Además de en el *Dura patet Iani*, la relación de Venus con el mes de abril se establece también en los poemas de los meses filocalianos y en las églogas de Ausonio, E. Courtney, *op. cit.*, 43-46.

Haciéndose eco de este antiguo *topos*, Isidoro decía que *Aperilis* derivaba de *Aphrodita*, diosa de la fecundidad, a la que se consagraba el mes, «quia hoc mense omnia aperiuntur in florem, quasi Aperilis»<sup>31</sup>. La tradición literaria se recreó, pues, en estas imágenes estacionales, en las que una figura se rodeaba de las excelencias y dones propios del tiempo primaveral:

«Aprilis gerit herbarum pendente maniplos.

Se tellure virens arboris et folium»<sup>32</sup>.

Este gracioso Abril cantado por los *carmina salisburgensia* (ca. 855-859), portador de manojos de hierba y rodeado de vegetación, tiene su correspondencia visual en las representaciones primaverales de los calendarios carolingios y otomanos, y en sus sucesores, los «príncipes de la primavera» de los ciclos posteriores.

A esta rica tradición artística y literaria ha de sumarse el contexto festivo que siempre acompañó al mes de abril. Si Flora pervivía a través de las *mayas*, Robigus sigue

existiendo a través de los muchachos que festejaban con comparsas florales el inicio de la estación del amor o que, siguiendo las tradiciones célticas, engalanaban un tronco o árbol<sup>33</sup>.

Especialmente significativo de este posible substrato popular y folclórico de las representaciones de abril es el caso del calendario del frontal navarro de Arteta, del primer tercio del siglo XIV<sup>34</sup>. En esta ocasión, el joven de largos cabellos avanza a través de un campo, sosteniendo en ambas manos dos cruces florales. Con ellas alude a los ritos realizados durante las Rogativas de San Marcos, fiesta celebrada el 25 de abril como sustituto de las paganas *Robigalia*, en la que se realizaba una procesión propiciatoria de la nueva cosecha. Durante la ceremonia se llevaban estas cruces florales, que, una vez bendecidas y clavadas en los sembrados, protegerían el crecimiento de los frutos y de la vegetación<sup>35</sup>. Se trataría así de una pervivencia pagana en la que forma y contenido se habrían cristianizado.

<sup>33</sup> G. van Gennep, *op. cit.*, I.IV, 1140; C. González Pérez, *op. cit.*, 20-38; J. Caro Baroja, *La estación del amor*, 33. En Inglaterra es famosa la celebración del *May Day* con el desfile de *Jack in the Green*, James, *op. cit.*, 291; Ch. Kightly, *The Perpetual Almanack of Folklore*, Londres, 1987.

<sup>34</sup> Para una amplia bibliografía y un estudio detallado de esta imagen, véase: M. A. Castiñeiras, *La iconografía de los meses*; ídem, «Fiesta y representación: las alegres comparsas del año en la Edad Media» (en prensa).

<sup>35</sup> G. Morin, «L'Origine des Quatre-Temps», *Revue Bénédictine*, XIV, 1897, 337-346; D. de Bruyne, «L'origine des processions de la Chandeleur et des Rogations à propos d'un sermon inédit», *Revue Bénédictine*, XXXIV, 1922, 14-26; H. Leclercq, «Procession de Saint-Marc», *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, X, 1932, 1740-1741; E. Carretón, «Las rogativas», *Liturgia*, VI, 64-65, 1951, 65-71; P. Siffrin, «Rogazioni», *Enciclopedia Cattolica*, X, 1953, 1084-1086. Véase también: Scullard, *op. cit.*, 125.

<sup>31</sup> Isidori Hispalensis, *Etymologiae*, V, 33, 7.

<sup>32</sup> *Carmina Salisburgensia*, II, J. C. Webster, *op. cit.*, 113.



# PERVIVENCIAS ICONOGRÁFICAS DE LA TRADICIÓN ROMANO-JUSTINIANA EN LOS CÓDICES DE LOS USATGES DE BARCELONA

GASPAR COLL I ROSELL

Universidad de Barcelona

«Hic incipit prologus de Usaticis

Cum dominus Raymundus Berengarii vetus comes et marchio Barchinone et Yspanie subiugator habuit honorem et iudicet et cognovit que in omnibus causis et negociis ipsius patrie leges gotice non possent observari et vidit multa querimonias et placita que ipse leges specialiter non iudicabant laude et consilio suorum proborum hominum. una cum prudentissima et sapientissima coniuge sua Adalmode constituit et misit Usaticos cum quibus fuissent omnes querimonie et malefeta in eis inferta distincte et placitate et iudicate atque ordinate seu emendate ut vindicate...»<sup>1</sup>

Así empieza el prólogo de los *Usatges* de Barcelona que, salvo variaciones lexicográficas y sintácticas, mantiene sus contenidos jurídicos esenciales en los 51 ejemplares manuscritos conocidos y que, escritos en latín (36 unidades) o en catalán (15 volúmenes), se hallan comprendidos en un marco cronológico que oscila entre los siglos XIII y XVI<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Transcripción del texto en latín del código «Usaticae et Constitutiones Cataloniae», *Latín 4670 A* (ff. 67-240) de la Bibliothèque Nationale de París, f. 67.

<sup>2</sup> Los estudios históricos, jurídicos y codicológicos sobre los Usajes son numerosos. Cito aquí algunas fuentes que a mi entender marcan la historiografía sobre el tema y que en buena parte me han servido en mis trabajos de Historia del Arte; por orden cronológico, véase: José Coroleu, *El Código de los Usajes de Barcelona. Estudio Histórico-jurídico*, Barcelona, Imp. de Henrich y C.ª, 1890; Guillem M.ª de Broca, «Els Usatges de Barcelona», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. V, 1913-1914, pp. 357 y ss. Josep Rovira i Ermengol, «Notícia Preliminar» y transcripción en *Usatges de Barcelona i Commemoracions de Pere Albert* («Els Nostres Clàssics», 43-44), Barcelona, Editorial Barcino, 1933, pp. 6-47. Pierre Bonnassie, «El problema dels Usatges de Bar-

celona» en *Catalunya mil anys enrera (Segles X-XI)*, vol. 2, *Economia i societat feudal*, Barcelona, Edicions 62, 1981, pp. 162-177.

Así también inicio yo el presente estudio, recurriendo a una cita de uno de los códigos más bellamente iluminados de los diez volúmenes ilustrados en el siglo XIV que incluyen los Usatjes, con el propósito de avanzar en la comprensión de la iconografía del código catalán<sup>3</sup>.

Partiendo de la relación texto-imagen, propongo una reflexión sobre las constantes y variables temático-compositivas de la ilustración de este tratado jurídico medieval y, por extensión, de sus anexos consuetudinarios —especialmente, las Constitutions de Cort— detectando hasta qué punto sus iluminaciones atienden a las indicaciones literales del texto u ocasionalmente emanan del substrato jurídico-romano del propio código catalán.

Paralelamente, se trata también de establecer conexiones formales y temáticas entre ciertas miniaturas de algunos de los có-

celona» en *Catalunya mil anys enrera (Segles X-XI)*, vol. 2, *Economia i societat feudal*, Barcelona, Edicions 62, 1981, pp. 162-177.

<sup>3</sup> En diversos artículos, y especialmente en mi tesis doctoral, he estudiado la ilustración de los códigos trecentistas de los Usajes que, sin contar el Ms. Z-III-14 de la Biblioteca de El Escorial, que incluye dos ilustraciones muy toscas de amanuense, forman un corpus de 10 ejemplares; a saber: Ms. *Latín 4.670 A* (ff. 67-240), de la Bibliothèque Nationale de París; Ms. 1.375, de l'Arxiu Municipal de Lleida; Ms. *Ott. Lat. 3.058*, de la Biblioteca Apostólica Vaticana; Ms. 22 (antes 3), de l'Arxiu Capítular de Lleida; Mss. 32 y 38, de Ripoll (Arxiu de la Corona d'Aragó, Barcelona); Ms. *Z.I.4*, de la Biblioteca del Escorial y, *Primer, Segundo y Tercer Llibres de Privilegis de Barcelona* (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona). Véase Gaspar Coll i Rosell, *Els manuscrits jurídics il·luminats a la primera meitat del segle XIV: el cas dels «Usatges» i l'inici de l'italianisme pictòric a Catalunya*, Universitat de Barcelona, 1992 (Col·lecció de Tesis Doctorals microfíxades núm. 1861, año 1993).



lices trecentistas catalanes y determinadas imágenes iluminadas en códices de derecho romano-justiniano de procedencia boloñesa, con el fin de comprobar cómo la conocida filiación italianizante de gran parte de los manuscritos iluminados catalanes de la primera mitad del siglo XIV coadyuvaba, si no determina, a reforzar el substrato romanizante en determinadas propuestas iconográficas visibles en algunos de los volúmenes del tratado jurídico catalán.

El prólogo de los Usajes establece cómo los condes de Barcelona Ramón Berenguer I (*vetus*) y su «prudéntísima y sapientísima» esposa Almodis instituyen y promulgan el código barcelonés con carácter general para toda la Marca de sus dominios<sup>4</sup>. Ejercen así la *Potestas* del príncipe en todo el territorio catalán, con la aceptación explícita de los *magnats* de la terra según reza en los propios Usajes y «volviendo a poner en vigor —según palabras de P. Bonnassie—, después de unos cuantos siglos de interrupción, el poder del príncipe para crear el derecho»<sup>5</sup>.

El prólogo de los Usajes finaliza añadiendo:

«Ayso féu lo comte per l'actoritat del "Libre Jutge", qui diu, certes: "Ligs són a enadir, si justa novitat de plets o requer. La principal elecció n'aurà leser, e que li sia tractat per lo sen de la reyal Postat, en qual gissa lo nat plet sia mesclat ab ses "Ligs". E sola la reyal Postat serà francha en totes cosses, qualque pena man ésser en plet».

Y continúa con el primero de los Usajes:

«I. Per cuy los "Husatges" foren establits

Aquests són los "Husatges" de les costums de cort que'l senyor En Ramon Berenguer, comte de Barçelona, e Na Dalmur sa muller, establiren tots temps en lur terra tenir, per acort e per ajustament dels magnats de lur terra, so fo: d'En Ponz vezcomte de Girona, e d'En Ramon vezcomte de Cardona, e d'En Ermengol comte d'Urgell, e d'En Gombal de Besora, e d'En Miró Gilabert, e d'En Ala-

many de Cervejó, e d'En Bn. Amat de Clarmunt, e d'En Ramon de Munchada, e d'En Amat Eneas, e d'En Guillem Bn. de Cherlat, e d'En Arnau Miró de Tost, e d'En Uc Dalmau de Cervera, e d'En Arnau Miró de Sent Martí, e d'En Girbert Gitart, e d'En Umbert de Ses Agudes, e d'En Guillem March, e d'En Bufí March, e d'En Guillem Borel, jutge.»<sup>6</sup>

El contenido de estos textos condiciona en su mayor parte la iconografía representada en los ejemplares ilustrados de los Usajes, que se concreta de una forma preeminente, salvo ornamentaciones y figuras marginales en algunas iniciales u orlas, en la viñeta que preside el preámbulo del código: *Ante quam Usatici barchinone fuisent missi solebant iudices iudicare...*

Esta determinación iconográfica se concreta en dos tipologías gráficas que responden a diversos grados en la interpretación de la literalidad del texto.

Una primera es la que observamos en la historiación que encabeza el folio 67 (en este caso el primero del tratado) de los anteriormente citados Usajes de la Biblioteca Nacional de París, donde se ve a los condes Ramón Berenguer y Almodis presidiendo conjuntamente la promulgación de los Usajes en presencia de la asamblea de notables (véase fig. 1). La escena plasma y remarca como fundamental lo que literalmente recoge por dos veces la letra de los Usajes, es decir: el coprotagonismo de ambos cónyuges en la institución del tratado jurídico.

Esta tipología no resulta aislada en el conjunto de manuscritos iluminados homónimos que conocemos del siglo XIV y corresponde a un modelo recurrido en otros tres de los códices conservados, a saber: el Ms. 22 del Archivo Capitular de Lleida, el Ms. 1.375 del Archivo Municipal de Lleida y el Ms. Ott. Lat. 3.058 de la Biblioteca Apostólica Vaticana.

Salvando pequeñas diferencias que atienden a detalles relativos al número y condición de los personajes presentes en la escena, todos estos manuscritos tienen en común con el parisino la presencia del matrimonio condal en el acto de sanción de la

<sup>4</sup> La tradición dice que el acto tuvo lugar en el palacio condal de Barcelona el año 1068.

<sup>5</sup> P. Bonnassie (*op. cit.*, 1981, p. 177).

<sup>6</sup> Textos en catalán antiguo extraídos del Ms. Z.III.14 de la Biblioteca de El Escorial, transcritos por J. Rovira i Ermengol (*op. cit.*, 1933, pp. 53-54).



Fig. 1. Ramon Berenguer I y Almodis promulgan los Usatges de Barcelona. Ms. Latin 4670 A (ff. 67-240) de la Bibliothèque Nationale de Paris, folio 67.

ley, mostrando así una cuidada fidelidad al texto y haciendo tácitas las implicaciones genealógicas e institucionales de la copresidencia, que inciden en el reconocimiento de hecho y de derecho de la preeminencia presente y futura de la «Casa de Barcelona».

Vemos así cómo la fidelidad al texto es causa suficiente para interpretar buena parte de las ilustraciones conocidas del «incipit» de los Usajes, sin necesitar otras explicaciones complementarias que las que derivan del substrato histórico. En este sentido tienen gran interés ciertos datos aportados por P. Bonnassie que subrayan cómo Ramón Berenguer y Almodis (y sobre todo ésta) sentían gran preocupación por los problemas de orden jurídico<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> P. Bonnassie (*op. cit.*, 1981, pp. 168-169). El autor aporta las signaturas de tres documentos inéditos que describe y que yo incorporo a mi estudio. Cabe decir también que P. Bonnassie revisa, siguiendo especialmente a Ramón d'Abadal, la historiografía sobre los Usajes y llega a la conclusión de que el grueso del código catalán fue redactado definitivamente y compilado en tiempos de Ramón Berenguer IV (hacia 1149-1151), aunque atribuye a la autoría de Ramón Berenguer I y Almodis el espíritu, si no la letra, de los siete Usatjes más primigenios.

Sabemos, en lo que concierne a ambos cónyuges, de la existencia de una acta de arbitraje pronunciada en 1069 entre el magnate Gauzfred de Cervia y una mujer llamada Adalais; en esta acta, el conde y la condesa declaran no estar aún en condiciones de dar un juicio «legal», pero prometen hacerlo, *o bien el uno o bien el otro*, en un plazo de tiempo no precisado. Vemos aquí cómo conde y condesa se otorgan en conjunto e indistintamente la potestad judicial y legislativa.

Otras dos noticias conciernen en exclusiva a la condesa y demuestran su protagonismo en los temas jurídicos: en primer lugar, conocemos cómo en 1062, el obispo Guislabert de Barcelona reclama a Almodis uno de los ejemplares del *Liber Iudicum* que poseía la catedral y que la condesa había sustraído para su uso personal; cabe recordar que el *Liber Iudicum* o *Llibre Jutge* aparece citado en el prólogo de los Usajes como fuente de la *Potestas*. En segundo lugar, la misma Almodis recibe, en fecha próxima a la antedicha, la promesa del juez Guillem March, presente en el acto de promulgación de los Usajes— de que la ayudaría con sus consejos (se entiende jurídicos) y que los mantendría en secreto.

Hasta aquí he discursado sobre el contenido de los propios *Usatges* como principal fuente de concreción iconográfica en algunos códices iluminados. Seguidamente veremos cómo existe otra tipología temática que para comprenderla no nos basta con trasladar la literalidad del texto jurídico a las composiciones pictóricas, pues éstas omiten el personaje de Almodis y centran todo el protagonismo de la escena en la figura del conde, sólo o acompañado de notables (véase fig. 2).

Diversos son los códices que responden a esta tipología: los Mss. 32 y 38 de Ripoll, el Ms. Z.I.4 del Escorial y los manuscritos barceloneses conocidos como segundo libro de Privilegios («Usatges de Ramon Ferrer») y tercer libro de Privilegios («segon Llibre Verd»), ambos conservados en el Archivo Histórico de Barcelona<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Tengo que reconocer que, muy a mi pesar, no conozco aún por estudio directo el llamado «Primer Llibre de Privilegis» y que por lo tanto no estoy en condiciones de describir cómo es la composición que

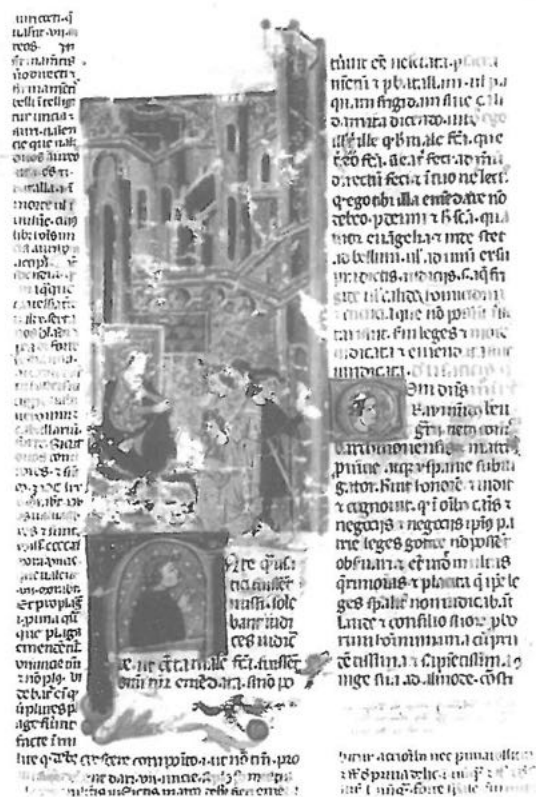


Fig. 2. Ramon Berenguer I sanciona el código de los Usatges Ms. 38 de Ripoll, folio 1.

Todos ellos dejan de lado lo narrado en los propios Usajes y, contrariamente, inciden en su trasfondo y enfatizan la idea de *Potestas* que el *Liber Iudicum* deposita en la figura unipersonal del Príncipe<sup>9</sup>. Se hace una opción iconográfica que se justifica también en el propio código pero que va más allá, pues se inspira en la tradición jurídica romana que perduró y se fundió con

ilustra su principio. Por aportaciones genéricas ajenas, lo incluyo provisionalmente en la segunda de las tipologías que propongo; en este sentido, véase P. Bohigas, «Tres códexs de Privilegis de la Ciutat de Barcelona», en *Miscel·lania Puig i Cadafalch*, I, Barcelona, I.E.C., 1952, pp. 149-153.

<sup>9</sup> Como constatación interesante y como idea a desarrollar en ulteriores estudios, apunto que existe una diferenciación cronológica en las dos interpretaciones iconográficas descritas: los cuatro ejemplares que destacan el papel de Almodis corresponden a manuscritos que se debieron iluminar en los últimos años del reinado de Jaime II (durante la década del 1320), mientras que contrariamente, los códices fechables a partir de 1333, y especialmente los de época de Pedro el Ceremonioso, enfatizan la figura del príncipe en sus ilustraciones. Sugiero como hipótesis explicativa el concepto cada vez más preponderante que va adquiriendo la institución monárquica en el decurso del siglo XIV.

las costumbres germánicas en España, en época de dominación visigótica. Tradición que a su vez reconocen la mayor parte de estudiosos como fuente principal, junto con la regulación de los usos feudales, que subyace en el código de los Usajes.

P. Bonnassie (*op. cit.*, 1981, pp. 163-164) reconoce ciertos aspectos del derecho romano —especialmente las *Exceptiones Petri*— como fuente recurrida en los Usajes. En la misma línea, E. de Hinojosa citaba el *Usatge 147*, que instituye el usufructo de la viuda sobre los bienes del marido como inspirado en compendios de derecho romano-visigótico tales como el «Breviario de Alarico» y el «Libro de Tubinja»<sup>10</sup>. El mismo autor, y especialmente G. M. de Broca, señalan como fuente muy extendida en Cataluña, a finales del siglo XII, la versión en «suma» del Código de Justiniano que se leía —en latín o en lenguas romances— en una obra de origen provenzal titulada *Lo Codi*, de la que la catedral de Tortosa conserva un ejemplar en lengua occitana»<sup>11</sup>.

Todos estos ejemplos son muestra de la tradición jurídica clásica que imperaba en la Cataluña medieval en tiempos de la formación y desarrollo de los *Usatges*; tradición que siguió vigente y que se reconoce en la redacción de otras leyes que se fueron añadiendo al *corpus* jurídico catalán medieval y que en muchos casos se compilaban conjuntamente al tratado primigenio de los Usajes, en códices misceláneos de tipo jurídico. Éste es el caso de las *Consuetudines Cathalonie inter dominos et vasallos* que el jurista Pere Albert redactó a mediados del siglo XIII, o de las *Consuetudines Ilerdenses* de Guillem Botet, escritas en 1228; en este último caso existen ejemplos de compilación conjunta con los Usajes (Ms. 22 de la Catedral de Lleida), aunque suelen formar un libro independiente.

He recurrido a esta síntesis de informaciones históricas para documentar el trans-

<sup>10</sup> E. de Hinojosa, «La admisión del derecho romano en Cataluña», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, V, 1910-1911, pp. 209-221.

<sup>11</sup> Véase G. M. de Broca, «Un antiguo libro provenzal, «Lo Codi». Su importancia en Cataluña», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, V, 1910-1911, pp. 124-127.



fondo jurídico clásico en el contenido y, sobre todo, «el espíritu» del derecho medieval catalán. Evidentemente, considero que este substrato nos da la clave para entender parte de la temática representada en los códices iluminados: aquella que incide en la *Potestas* del príncipe.

Para completar mi estudio, pienso que es imprescindible tratar de ver cómo esta tradición jurídica se ve reforzada a fines del siglo XIII y durante el siglo XIV, cuando se realizan la mayor parte de compendios manuscritos de derecho catalán, y muy especialmente los códices misceláneos iluminados: *Usatges i Constitucions de Catalunya*. Este refuerzo viene de la mano de Italia; concretamente de los contactos académicos y librarios con la Universidad de Bolonia, cuna y máximo exponente difusor del derecho romano y del canónico en la Baja Edad Media occidental<sup>12</sup>.

En la Cataluña del siglo XIV las bibliotecas eclesiásticas, monásticas y episcopales contaban con numerosos códices de derecho canónico y también de derecho civil romano, muchos de ellos de origen boloñés. Obras como el «Código» u otras del «Corpus Iuris Civilis» de Justiniano se encuentran aún hoy en día depositadas en los archivos eclesiásticos catalanes. La documentación catalana sobre manuscritos cita numerosos ejemplos de encargos y compras de códices de derecho romano por parte de la Monarquía, y es también significativo el número de juristas que los adquieren, reflejando así la norma imperante de que los abogados conocieran el «Derecho Común» (Derecho Romano Civil y Derecho Canónico) como complemento indispensable del derecho catalán.

Desarrollar este tema sobrepasa las posibilidades y, en parte, el objeto de esta comunicación, pero cabe citar algún ejemplo de cómo algunas composiciones pictóricas presentes en códices duocentistas o trecentistas boloñeses, como el «Código», el «Digesto» o las «Instituciones», ayudaron a



Fig. 3. Justiniano promulga el «Código». Ms. Urb. Lat. 165 de la Biblioteca Apostólica Vaticana, folio 1.

desarrollar el contenido —y también la forma— de algunas de las miniaturas que ilustran ejemplares de los *Usatges i Constitucions de Catalunya*.

En este sentido, presento como muestra una de las ilustraciones que forman parte de las diez viñetas iluminadas en un ejemplar del «Código» de Justiniano de factura boloñesa, fechable en el tercer decenio del siglo XIV<sup>13</sup>. En su folio primero, que corresponde al prólogo, aparece una composición con el emperador Justiniano entronizado, presidiendo el acto de promulgación de su compendio jurídico ante un grupo de notables, «milites» y en presencia de un juez togado; a los pies del emperador se arrodillan dos personajes que le presentan dos volúmenes de leyes, esperando la sanción del monarca (véase fig. 3).

<sup>12</sup> La importancia de los contactos humanos de profesores y estudiantes catalanes con la universidad medieval de Bolonia y otras escuelas de derecho italianas están bastante estudiados; véase E. de Hinojosa (*op. cit.*, 1910-1911) y J. Miret y Sans, «Escolars catalans a l'estudi de Bolonia en la XIII<sup>a</sup> centuria», en B.R.A.B.L.B., VIII, 1915-1916, pp. 137-155.

<sup>13</sup> Se trata del Ms. Urb. Lat. 165 de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Una breve filiación de este códice se puede seguir en A. Conti, *La Miniatura Bolognese. Scuole e botteghe. 1270-1340*, Bologna. Edizioni Alfa, 1981, pp. 54 y 68.

Esta composición tiene sus equivalencias en miniaturas del grupos de ejemplares de Usajes que enfatizan la *Potestas*. Entre ellas destaco la del folio I del Ms. 32 de Ripoll, en que el conde de Barcelona, solo y entronizado, sanciona la presentación del código catalán ante los notables y el compilador arrodillado (véase fig. 2). Otro código catalán, el Ms. Z.I.4 de El Escorial, presenta una escena similar, que incluye además la figura explícita (la misma indumentaria que en el manuscrito italiano: birrete y pectoral de armiños) del juez togado. Aquí debo recordar que el propio texto de los *Usatges* cita la presencia de jueces en el acto de promulgación.

Otros ejemplos italianos de ilustración libraria son susceptibles de ser comparados con gran parte de la imagen de los aludidos códigos catalanes. Pormenorizar estos paralelismos formales e iconográficos requiere un estudio monográfico que trasciende las posibilidades de esta comunicación. Por ello cabe concluir que gran parte de la iluminación de códigos jurídicos catalanes del siglo XIV mantuvo fidelidad temática al substrato romanizante que subyace en la propia legislación catalana medieval; pero esta fidelidad difícilmente se habría plasmado en la concreción de composiciones recurrentes sin la concurrencia de la miniatura libraria bolonesa, que mantenía viva, renovada y difundía la tradición jurídica romano-bizantina.

# RESIGNIFICACIÓN DE LA IMAGEN CLÁSICA EN LA MINIATURA DE PRESENTACIÓN DEL CÓDICE RICO

FRANCISCO CORTI

Universidad de Buenos Aires

En el manuscrito escurialense de las Cantigas de Alfonso el Sabio, conocido como *Códice Rico* (T.I.1), se encuentran dos miniaturas de presentación<sup>1</sup>. En la primera, de menor tamaño pues abarca aproximadamente un cuarto del folio (f. 4r), bajo una arcada compuesta por tres gabletes góticos con arquitecturas sobrepuestas, Alfonso X, coronado y vistiendo indumentaria de aparato, sentado en una banqueta en posición frontal, sostiene un rollo escrito. Bajo los arcos laterales, sus amanuenses, en escala menor que el rey, copian el dictado.

La segunda miniatura (f. 5r) (fig. 1) constituye desde el punto de vista formal la verdadera y solemne presentación de la magna obra poético-musical. La arcada, con formas arquitectónicas sobrepuestas, está compuesta por un gran arco apuntado central y cuatro gabletes laterales. La imagen de Alfonso repite las características de la miniatura anterior, salvo la cabeza dirigida al libro abierto sobre un atril. Un cortinaje abierto en ángulo cuelga del arco, en tanto que dos cortinas semiabiertas cuelgan de sendas cuerdas tendidas entre los capiteles de los arcos laterales. Bajo éstos, sentados a la turca, dos amanuenses copian, uno la notación musical, el otro el texto poético. A continuación, bajo los arcos extremos y en correspondencia con la actividad de los copistas, tres personajes laicos ejecutan instrumentos musicales y cuatro clérigos cantan. A diferencia de la primera miniatura cuyo marco es liso, el enmarque está conformado por ornamentación mudéjar con alternancia, a intervalos regulares, de los emblemas de Castilla y León.



Fig. 1. Biblioteca de El Escorial, ms. T. I, f. 5r, miniatura de presentación.

El propósito de este trabajo es demostrar que en la imagen del rey poeta en esta miniatura convergen, a través de un proceso secular, dos modelos establecidos en la época del Bajo Imperio Romano: el *Retrato de Autor* y la *Revelación del Emperador*. Dicha convergencia implica, como veremos, una resignificación de las imágenes prototípicas acorde con la situación político-cultural que signó los últimos años de la vida del rey Sabio, fallecido en 1284.

## 1. RETRATO DE AUTOR

En uno de los códices ilustrados fechado c. 500, que contiene tres obras de Virgilio, las *Églogas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* (Bibl. Vaticana, ms. 3687), aparece en tres oportunidades (f. 3, 9, 14), intercalado en el texto de la primera, la imagen de un personaje togado, sentado en una banqueta en posición frontal, cálamo en mano en actitud de escribir en un rollo colocado sobre un atril. A su lado se encuentra la *capsa*, cofre destinado a guardar los rollos (fig. 2). Es el denominado *Retrato de Autor*, derivado de las imágenes mayestáticas impe-

<sup>1</sup> Ana Domínguez Rodríguez, «Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí», *Goya*, 131 (1976), p. 290.



Fig. 2. Roma, Biblioteca Vaticana, ms. 3687, Virgilio.

riales, las que se difunden gradualmente a lo largo del siglo III<sup>2</sup>.

Desde comienzos de la era cristiana, cuando los códices comienzan a desplazar paulatinamente a los tradicionales rollos de papiro<sup>3</sup>, el Retrato de Autor también aparece en frontispicios de obras, no sólo de Virgilio, sino de autores como Terencio, Ovidio, Horacio, etc.<sup>4</sup>

En la época del Bajo Imperio, a pesar de la gran difusión alcanzada por los códices, el rollo mantiene cierto prestigio como signo de una tradición literaria, que en el caso particular de Virgilio está asociada al carácter sacro que se le adjudicaba a *La Eneida*. En plena eclosión del cristianismo, religión oficial del Imperio desde la conversión de Constantino, a falta de textos específicamente religiosos, para el público aún no convertido, *La Eneida* era una especie de Biblia pagana<sup>5</sup>.

Por otra parte, la exégesis cristiana estableció un paralelismo entre la cuarta égloga y algunos pasajes de Isaías (41, 19; 55, 13), por lo que Virgilio fue considerado el profeta proto-cristiano que había profetizado el nacimiento del Salvador. Según Eusebio de Cesárea, Constantino el Grande habría dicho en el Concilio de Nicea (325)

que «Virgilio estaba familiarizado con el bendito misterio que dio a Nuestro Señor el nombre de Salvador»<sup>6</sup>.

Con estos valiosos antecedentes no es de extrañar que, a más tardar desde el siglo VI, el retrato de autor pagano se incorporara a la iconografía cristiana, tanto como imagen de los Evangelistas, cuanto de autores cristianos, como San Agustín, San Jerónimo, San Gregorio y otros<sup>7</sup>.

## 2. REVELACIÓN DEL EMPERADOR

A partir de los emperadores ilirios comienza en la corte romana la adopción de rituales de la monarquía persa sasánida, que conducen a enfatizar la divinidad del soberano. Esta tendencia se acentúa con Diocleciano (284-305), quien incorpora la *adoratio* y la *proskynesis*<sup>8</sup>. En consecuencia, no es casual que en un calendario romano del 354, Constancio II y Constancio Gallus, a la sazón emperadores de Occidente y Oriente, respectivamente, aparezcan dentro de un edículo de frontisclásico, decorado éste con un *vénere*, con un cortinaje abierto enrollado en las columnas (fig. 3). El cortinaje abierto implica la revelación de un misterio, en este caso la manifestación divina en la persona del emperador. Desde Constantino el Grande, el Emperador era considerado del mismo rango y a veces más que los Apóstoles. Con el césaro-papismo bizantino, emperador y patriarca eran los mediadores entre Dios y la comunidad, y el primero, por lo menos desde el siglo IX, en ocasiones solemnes representaba la parte de

<sup>2</sup> Sobre el origen oriental de estas imágenes, Javier M. Paisás, «Influencias orientales en un tema iconográfico alto-medieval: la majestad regia», en *Temas Medievales*, 3 (1993), pp. 224-232.

<sup>3</sup> Otto Pacht, *Buchmalerei des Mittelalters*, München, Prestel, 1984, pp. 13 y ss.

<sup>4</sup> André Grabar, *Les voies de l'iconographie chrétienne*, París, Gallimard, 1959, p. 78.

<sup>5</sup> Karl Schefold, *Römische Kunst als religiöses Phänomen*, Hamburg, Rowohlt, 1964, p. 95.

<sup>6</sup> Ernst Ritzinger, «The cult of images», en *Dumbarton Oaks papers*, 8 (1954), p. 94, n. 32, citado según George M. A. Hanfmann, «The continuity of classical art», en Kurz Weitzmann (a cargo de edición), *Age of spirituality*, t. II, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1980, p. 78.

<sup>7</sup> Michael Gullick, en una breve nota aparecida en *Center 13*, boletín publicado por *National Gallery of Art-Center for Advanced Study in Visual Arts*, Washington, 1993, pp. 66-68, anuncia que tiene en preparación *A Corpus of portraits of medieval scribes and artists*. Es interesante observar que la reproducción que acompaña, la imagen de Hugo Pictor, miniaturista del manuscrito (Oxford, Bodleian Library, 717, f. 287v, último cuarto del siglo XI), uno de los primeros retratos de artistas medievales, repite exactamente el retrato de autor clásico.

<sup>8</sup> André Piganiol, *Historia de Roma*, Buenos Aires, Eudeba, 1954, pp. 414 ss. y 429 y ss.





Fig. 3. Roma, Biblioteca Vaticana, Cód. Barberini, lt. 2154 (copia renacentista de un manuscrito carolingio del *Calendario del 354*), f. 13r, Constantio II.

Jesucristo en la Última Cena y en la Resurrección<sup>9</sup>. Guillermo de Tiro, en su *Historia de las Cruzadas*, cuenta que cuando Amaury, rey de Jerusalén desde 1162, visitó a Manuel Comneno en Constantinopla, «en la parte de adelante de la sala de audiencias se habían colocado cortinas de una tela preciosa» y que, «luego que el rey entró se corrieron las cortinas y los que habían permanecido afuera, vieron al emperador sentado en el trono, revestido con sus ornamentos imperiales...»<sup>10</sup>.

En el ámbito occidental la iconografía de la época de Carlos el Calvo (843-877) expresa la persistencia de aquellos rituales<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Richard Rrautheimer, *Early christian and byzantine architecture*, Hardmondsworth, Penguin, 1965, p. 160.

<sup>10</sup> Guillermo de Tiro, *Historia de las Cruzadas*, libro XIX, selección y traducción de Ofelia Manzi, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1985.

<sup>11</sup> Carlos el Calvo, según la imagen de *revelación*, aparece en dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de París, lt. 1, f. 423r (Biblia de Carlos el Calvo), y lt. 1152, f. 3v (Salterio de C. el C.); también en Munich, *Bayerische Staatsbibliothek*, clm. 14.000, f. 1v (Evangeliario de St. Emmeran). Reproducidos en Jean Hubert y otros, *El imperio carolingio*, París, Gallimard, 1967, fgs. 125, 135 y 157, respectivamente.



Fig. 4. Roma, Monasterio de San Paolo fuori le mura, Biblia, f. 170v.

De la misma época, retenemos una miniatura del monasterio romano de San Pablo Extramuros que muestra a David ejecutando el arpa, acompañado de músicos, todos detrás de un cortinaje abierto (fig. 4). Esta iconografía responde a la nominación de Carlomagno como *nuevo David*, poseedor de la sabiduría y de la gloria del rey bíblico, en un *regnum davidicum*. Además, por lo menos desde la época de Luis II el Tartamudo, sucesor de Carlos el Calvo, hasta Luis VI (1108-1137), en las fórmulas de coronación de la monarquía francesa, se exalta al rey adjudicándole la humildad de David<sup>12</sup>.

En España se conservan documentos iconográficos de esta imagen sacralizada del soberano en el *Libro de Testamentos* de la catedral de Oviedo, fechado entre 1126 y 1129<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Véase: Manuel García Pelayo, «El reino de Dios, arquetipo político», Madrid, *Revista de Occidente*, 1959, p. 44; *Monumenta Germaniae Historica*, capitularia II, p. 461; Percy Schramm, «Der König von Frankreich, Wahl, Krönung, Erbfolge und Königidee von Anfang der Rapetinger (987) bis zum Ausgang des Mittelalters», en *Zeitschrift für Rechtsgeschichte, kanonische Abteilung*, XXV (1936), pp. 278 y ss., citado según Adolph Katzenellenbogen, *The sculptural program Chartres cathedral*, Baltimore, John Hopkins University, 1959, pp. 29 y ss.

<sup>13</sup> Jesús Domínguez Bordona, «Miniatura», en *Ars Hispaniae*, t. XVIII, Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 51.

## 3. REVELACIÓN DEL AUTOR

Desde el momento en que el retrato de autor clásico se aplicó a las imágenes de evangelistas y autores cristianos, no es de extrañar que tanto aquéllos como éstos, ya en época temprana, aparezcan localizadas en un edículo con cortinajes abiertos o sin ellos. Aquí nos ocuparemos exclusivamente del primer caso, que implica la convergencia de los prototipos analizados en los apartados precedentes.

Conceptualmente, el énfasis en la sacralidad de los autores expresada por los cortinajes, está avalada directamente por los textos testamentarios. En el Evangelio de San Juan leemos: «En el principio la Palabra se hizo carne...» (1, 14) «... y Juan da testimonio de él (el Hijo)...» (1, 15). «... Porque la ley dada por Moisés, la gracia y la verdad nos ha llegado por Jesucristo» (1, 17). Por otro lado, según el Exodo (31, 18), las tablas de la Ley «estaban escritas por el dedo de Dios».

En el llamado *Códice de Eginus*, realizado en Verona hacia finales del siglo VII<sup>14</sup>, San Agustín, con un libro en sus manos, dicta a un clérigo, dentro de un edículo con cortinajes, dentro del cual se encuentran en segundo plano otros tres clérigos (fig. 5). En el frontis, de diseño clásico, subsiste agrandada la vénera que ornamentaba el frontis en la imagen del calendario del 354 (fig. 3), lo que prueba que el origen de esta iconografía está en las imágenes imperiales tardorromanas. Más allá de la obvia diferencia de estilos, existe aquí una coincidencia conceptual básica entra esta imagen de San Agustín y la miniatura alfonsí (fig. 1).

Además de autores cristianos<sup>15</sup>, también autores veterotestamentarios escogi-

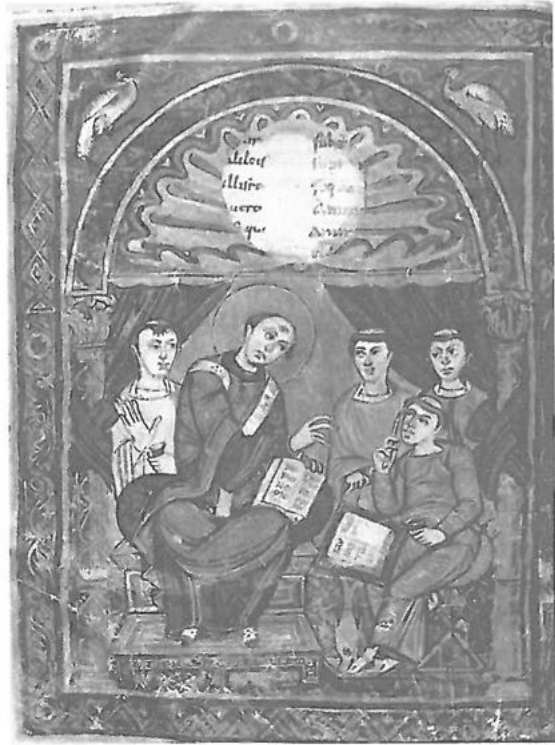


Fig. 5. Berlín, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Phill. 1676, f. 18v, San Agustín dictando a un clérigo.

dos gozan del privilegio de aquéllos. En el mismo manuscrito anglonormando de finales del siglo XI, que contiene la imagen de Hugo Pictor<sup>16</sup>, el comentario a Isaías está encabezado por la imagen del profeta entronizado con un rollo entre las manos, detrás de un cortinaje abierto y bajo una arcada de medio punto rematada con formas arquitectónicas (f. 11r). Éstas no están escorzadas como en la miniatura carolingia de David con músicos (fig. 4), como sugiriendo la vista panorámica de una ciudad, sino que se plasman en un plano único, lo que para Pacht significa una exaltación de la *Majestas Ecclesiae*<sup>17</sup>. No compartimos esa interpretación, pues creemos que la arcada se inserta sin inconvenientes en el proceso de sacralización de la imagen del autor. Recordemos que los exegetas cristianos, además de reconocer en varios pasajes de Isaías *tipos* del Nuevo Testamento, habían establecido un paralelismo entre Virgilio y el profeta<sup>18</sup> y que, para Isidoro de Sevilla, a Isaías se le «puede llamar más evangelista que pro-

<sup>14</sup> Jean Hubert, Jean Porcher y W. F. Vollbach, *La Europa de las invasiones*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 139.

<sup>15</sup> Citamos, entre otros: «Estocolmo, Bibl. Real, *Codez Aureus*», c. 750, San Juan, repr. en K. Weitzmann, *The Age of...*, t. I, fig. 9; N. York, *Pierpoint Morgan Library*, ms. 644 (Beatus), f. 1v, San Mateo; Salterio de Carlos el Calvo, f. 4r, San Jerónimo, repr. en J. Hubert, *El imperio*, fig. 136; *Fulda Hessische Landesbibl.*, ms. 44, f. 44v, San Marcos; *Oxford Bodleian Library*, Doue 292, f. 6v, San Mateo; los dos últimos repr. en Louis Grodecki y otros, *Le siècle de l'an Mil*, París, Gallimard, 1973, fgs. 161 y 165m resp.

<sup>16</sup> *Supra*, n. 7.

<sup>17</sup> O. Pacht, *Buchmalerei...*, p. 191, fg. 198.

<sup>18</sup> *Supra*, p. 2.

feta»<sup>19</sup>, y que también «... predice al Salvador de las gentes y sus misterios con más amplitud que los demás»<sup>20</sup>. Y la revelación de un misterio es uno de los atributos del cortinaje abierto.

#### 4. LA IMAGEN DE ALFONSO EL SABIO (fig. 1)

A la luz de los antecedentes iconográficos desarrollados, observamos en primera instancia que en la presentación de las Cantigas se da la simbiosis de dos imágenes de Revelación, la del monarca y la del autor. Profundicemos entonces el análisis de componentes particulares que posibiliten una adecuada lectura de la imagen del rey dentro del ámbito espacial en el que está situada.

Comenzando por el marco propiamente dicho, destacamos la integración de una ornamentación de raigambre mudéjar con emblemas monárquicos castellano-leoneses. Esta decoración, que se repite en las 1.262 miniaturas restantes, establece una relación con ideales de dominio expresados en el texto que precede a la primera cantiga. En él se proclama a Alfonso como rey de Castilla, Toledo, León, Compostela, Aragón, Córdoba, Jaén, Sevilla, Murcia, Algarbe y Badajoz. También de Niebla, Jerez, Beger, Medina y Alcalá, reconquistadas entre 1262 y 1264. La enumeración concluye con una sugestiva referencia: «E dos Romaôs Rey / 'e per dereit' e Sennor» (vs. 1-18)<sup>21</sup>. Hemos dicho ideales por varias razones. Algarbe había sido cedido definitivamente a Portugal en 1267<sup>22</sup>; las aspiraciones de Alfonso habían sufrido un rudo golpe con la negativa explícita de Gregorio X al asumir el papado en 1271<sup>23</sup>, en tanto que quince años antes, en varias fuentes pisanas, en base a un dudoso parentesco se habla de Alfonso «Cum succedatis excelso Manuel Comneno



Fig. 6. París, Biblioteca Nacional, ms. lt. 10525, f. 9v, Destrucción de Sodoma.

olim Romaniae Imperator»<sup>24</sup>; la reconquista, con excepción de los éxitos obtenidos entre 1262 y 1264, estaba prácticamente paralizada en la época de elaboración del *Códice Rico*, hacia 1280.

Si bien la arcada cumple, como hemos visto, una función sacralizadora del personaje, en el caso de las Cantigas conviene señalar un antecedente muy próximo: el famoso *Salterio de San Luis*, obra capital de la miniatura francesa producida para San Luis de Francia entre 1260 y 1270<sup>25</sup>. Las escenas bíblicas a plena página, agrupadas en la primera parte del volumen, se representan bajo una arcada gótica, rematada por formas derivadas de la Sainte Chapelle (fig. 6). Esta solución bien pudo ser conocida por los miniaturistas alfonsíes, pues varios manuscritos fueron obsequiados por el rey Santo al Rey Sabio, entre ellos la Biblia Historiada de la Catedral de Toledo<sup>26</sup>.

<sup>19</sup> *Etimologías*, VI, II, 22; se recurrió a la edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951, traducción de Luis Cortés Góngora.

<sup>20</sup> *Etimologías*, VII, VIII, 7.

<sup>21</sup> Citas textuales según, Walter Mettmann (compilador), *Alfonso o Sabio, Cantigas de Santa María*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959.

<sup>22</sup> Antonio Ballesteros y Beretta, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona-Madrid, Salvat, 1963, p. 415.

<sup>23</sup> A. Ballesteros, *Alfonso X...*, pp. 674 y ss.

<sup>24</sup> Este dudoso parentesco se reforzó en el siglo XIII, pues Juan de Brienne (+ 1237), emperador de Oriente, casó con Berenguela, tía de Alfonso X. Véase A. Ballesteros, *Alfonso X...*, pp. 134 y ss.

<sup>25</sup> Jean Porcher, *L'enluminure française*, París, Arts et Métiers graphiques, 1959, p. 46.

<sup>26</sup> Véase el segundo testamento de Alfonso en Antonio García Solalinde, *Antología de Alfonso el*



Por otra parte, merced al gran prestigio político alcanzado por la corona francesa, toda vez que en ciudades no francesas vinculadas al poder monárquico se construye una catedral, salvo excepciones que no invalidan la regla, se adopta el estilo gótico derivado de Francia. Éste es el caso de las catedrales de Burgos, Toledo y León<sup>27</sup>. Así la catedral gótica adquiere el carácter de iglesia real, y esas formas góticas trasladadas a las miniaturas elaboradas en el taller de la corte implican la exaltación de un poder legitimado por la iglesia<sup>28</sup>. Es un poder basado en la armonía *Regnum-Sacerdotium*, que tanto había contribuido al prestigio político de Francia desde la época del Abad Suger<sup>29</sup>, y que en España está representado en las personas de Alfonso y el obispo Martín Fernando, a propósito de la iniciación de las obras de la catedral de León, poco después de la unión definitiva de Castilla y León entre 1230 y 1252, hecho político crucial que habría de fortalecer «la inserción de la corona castellano-leonesa en el marco europeo»<sup>30</sup>. Claro está que hacia 1280 este poder estaba algo debilitado, no tanto por la amenaza islámica sino por los conflictos internos en los que tuvo activa participación el infante Sancho.

Bajo el cortinaje, cuyo significado sacral es enfatizado por la cruz generada por la junta de unión de las cortinas y una de las franjas decorativas de éstas, se produce el deslizamiento de los signos de poder político implícitos en marco y arcada hacia el poder de la palabra escrita por el rey Sabio y también musicalizada. Es un poder de origen divino, pues en el Prólogo leemos:

«Porque trobar é cousa en que jaz /  
entendimento, poren queno faz /  
â-O d'aver e de razon assaz, /  
per que entenda e sábia dezir» (vs. 3-6)  
(...)  
«confiand' en Deus, ond'o saber ven...»  
(v. 12).

Esta cita bien podría ser una paráfrasis de los pasajes citados del capítulo primero de San Juan. Además, este deslizamiento encuentra sostén en un pasaje de la *Crónica General*, comenzada bajo la dirección de Alfonso poco después de 1270. Al referirse a los romanos, se señalan invocando «estorias antiguas», tres cualidades por las que fueron «senhores de toda la terra»: la primera por saber, la segunda por ser bien «acabdillados», la tercera por «sufferencia», «ça ellos fueron omnes que sopieron los grandes saberes, et ouieron sabiduría por allegar grand aver para acabar con ello lo que querien...»<sup>31</sup>. Esta sabiduría romana está representada en la biblioteca alfonsí por manuscritos de Donato, Boecio, Prudencio, Ovidio, Cicerón y también de las Eglogas y Geórgicas virgilianas. Además otras obras clásicas, entre ellas *La Eneida*, fueron citadas en las obras históricas alfonsíes. En consecuencia, es posible que Alfonso conociera algún *Retrato de Autor* (fig. 2) o que alguna miniatura similar a la veronesa de finales del VII haya servido de modelo (fig. 5). Esta segunda hipótesis está sostenida por fuentes que indican frecuentes préstamos o venta por parte de importantes monasterios al rey, de obras de San Jerónimo, San Isidoro y Juan Cassiano<sup>32</sup>. Una tercera hipótesis a propósito de los posibles prototipos directos la encontramos en la miniatura carolingia de David (fig. 4). Ya nos hemos referido a las fórmulas que identifican al soberano con David<sup>33</sup>. El franciscano Juan Gil de Zamora, integrante del grupo erudito de la corte alfonsí, músico de renombre y autor de un ciclo de 80 milagros marianos, escribe que Alfonso, «more quoque Davidico etiam ad preconium Virginis gloriosae multas et perpulchras composuit cantinelas sonis conve-

Sabio, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, p. 245; también, Elías Tormo y Monzó, «La Biblia de San Luis en la catedral de Toledo», en *Boletín de la Real Academia de Historia*, 82 (1923), pp. 11-17.

<sup>27</sup> Hans Sedlmayr, «Die götische Kathedrale als europäische Königskirche», en *Epochen und Werken*, Wien-München, Herold, 1959, pp. 182-198.

<sup>28</sup> Estas consideraciones han sido tomadas en cuenta en un estudio que conocimos posteriormente a la redacción de este trabajo, acerca de la significación política del supuesto vitral de Alfonso X en la catedral de León: Manuel Nuñez Rodríguez, «“Nos avemos mayor sobre nos en lo temporal”: Alfonso X y la imagen de la autoridad», en *Temas Medievales*, 3 (1993), pp. 41 y ss.

<sup>29</sup> A. Katzenellenbogen, *The sculptural program...*, pp. 27 y ss.

<sup>30</sup> M. Nuñez, «Nos avemos...», pp. 32 y 36.

<sup>31</sup> Alfonso el Sabio, *Primera Crónica General de España* (Ramón Menéndez y Pidal, compilador), Madrid, Gredos, 1955, t. I, cap. 23, p. 18.

<sup>32</sup> A. Ballesteros, *Alfonso X...*, pp. 498 y ss.

<sup>33</sup> *Supra*, p. 4.



nientibus et proportionibus modulatas»<sup>34</sup>. Por otro lado, en las *Etimologías* (LX, XX-XIX, 17) se dice que David «cantó himnos de alabanzas a Dios», lo mismo que hizo Alfonso en las *Cantigas* decenales de loor a la Virgen. Ambas citas se complementan y testimonian al rey Sabio como compositor musical, carácter que durante mucho tiempo se le adjudicó.

Cualquiera que sea la viabilidad de las hipótesis precedentes, no hay que descartar que ellas hayan sido complementadas con una experiencia, directa de allegados a la corona<sup>35</sup>, indirecta a través de manuscritos, con la corte constantinopolitana.

Las referencias aportadas serían incompletas, si eludimos el carácter específico del libro, de inspiración divina, *revelado* por el autor regio. Esta revelación no estaba limitada a los pocos privilegiados que tenían acceso al libro miniado en cortes y monasterios. Hay que pensar que los arcos inmediatos al central estaban en realidad en un plano perpendicular y que fueron rebatidos por el pintor por claridad expositiva. Los amanuenses no necesitan perforar la cortina como el acólito en la conocida miniatura de San Gregorio y es posible que músicos y cantores reflejen actos durante los cuales se ejecutaban las *Cantigas*<sup>36</sup>.

En el Prólogo están claramente expuestos los ideales que alientan a Alfonso al

componer las *Cantigas*, muy distintos a los ideales de poder político ya mencionados. Se trata de una actitud más personal y justificatoria que también se aprecia en las *Cantigas de loor decenales*, en las que se ha reconocido la autoría del rey<sup>37</sup>. Son pasajes que expresan una verdadera sublimación del amor cortés manifestado en términos usuales en la poesía caballeresca, enfatizando la servidumbre del poeta a la Virgen (vs. 33-34), por la que Alfonso renuncia al amor de las mujeres terrenales (vs. 23-26). Finalmente, no ambiciona la felicidad de la utópica noche de amor sino la unión espiritual a través de la salvación (vs. 39-44). Es una unión espiritual paralela a la boda mística de Cristo con la Iglesia simbolizado por el tema iconográfico de la Coronación de la Virgen<sup>38</sup> —el primer ejemplo monumental es el tímpano de la catedral de Sens (c. 1175)—, que alcanzó gran difusión en el siglo XIII, como lo prueban las catedrales de Burgos y León y la misma *Cantiga* 80, en la que María es calificada como «Reynn'e Emperatriz» (v. 16).

Si hemos visto cómo Alfonso se identifica a través de las imágenes como autor revelado, mediante el texto del Prólogo y otras *cantigas* lo hace como figura paradigmática y espiritualizada de los trovadores, de una actividad poético-musical en declinación hacia finales del siglo XIII. Esta identificación no es casual, pues Alfonso fue protector de trovadores, algunos de los cuales residieron en su corte, entre ellos Guiraut de Riquier, etiquetado «el último trovador»<sup>39</sup>. El género decadente se idealiza y aspira a perpetuarse en la imagen del autor privilegiado, cuyas *Cantigas*, al igual que los escritos que contienen las verdades de la Fe, enseñan uno de los caminos a la salvación, pues el Prólogo dice: «que llo soube con merçee pedir, / ca tal rogo sempre'ela ben oyu» (vs. 37-38). En este sentido, más allá de las historias narradas y de las alabanzas, las *Cantigas*, libro revelado, constituyen un signo de totalidad en sí mis-

<sup>34</sup> Citado en Joseph T. Snow, «The central role of the troubador persona in the Cantigas de Santa María», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 56 (1979), p. 306.

<sup>35</sup> Véase *supra*, p. 7 y n. 24.

<sup>36</sup> En el segundo testimonio leemos: «Otrossi mandamos que todos los libros de los cantares de loor de Sancta María sean todos en aquella iglesia donde nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Santa María»; en, A. G. Solalinde, *Antología...*, p. 245. Sobre la posible dramatización de las Cantigas: John E. Reller, «The threefold impact of the Cantigas», en Israel J. Ratzy y John E. Keller (editores), *Studies on the Cantigas of Santa María, Art, Music and Poetry*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984, pp. 11-12; Ana Domínguez Rodríguez, «Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María», *ibid.*, p. 54; Amparo García Cuadrado, «El Códice de las Cantigas de Santa María: imagen y comunicación en el manuscrito miniado», en *Miscelánea Medieval Murciana*, XVII (1992), pp. 231 y ss. Otra posibilidad es que el libro haya sido hojeado frecuentemente por varias personas, caso excepcional para un manuscrito áulico.

<sup>37</sup> J. T. Snow, *The central role...*, pp. 311 y ss.

<sup>38</sup> A propósito de esta simbología, buen resumen en A. Katzenellenbogen, *The sculptural program...*, pp. 59 y ss. También, Tomás Rincon, *Matrimonio: signo y misterio, siglos IX a XIII*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1971, pp. 179 y ss. y 329 y ss.

<sup>39</sup> A. Ballesteros, *Alfonso X...*, p. 504.

mo<sup>40</sup>, un libro guiado por un único objetivo trascendente. En el caso de los libros testamentarios, según San Agustín<sup>41</sup>, el objetivo es la caridad basada en el amor a Dios y en el amor al prójimo.

Estas reflexiones conducen a destacar la significación del cortinaje del que carecía la primera miniatura de presentación, que se limita a mostrar la actividad en un «scriptorium» áulico. Dicho atuendo, en última instancia, acentúa, junto con el mayor tamaño y el mayor despliegue formal e iconográfi-

co, el carácter solemne de la verdadera miniatura de presentación del *Códice Rico*.

Por otra parte, la supresión del cortinaje revelador en miniaturas de presentación de otras obras alfonsíes<sup>42</sup>, incluso el segundo manuscrito de las *Cantigas* (b. I.2) ilustrado solamente con viñetas de músicos, contribuye a afirmar la validez de nuestras conclusiones y a valorizar de un modo singular el *Códice Rico*, signo de una totalidad que abarca tanto al texto como a su contenido icónico y musical.

<sup>40</sup> Basándose en la distinción de Jacques Derrida entre *écriture* y la idea de libro (*De la grammatologie*, París, Minuit, 1967, pp. 30-31), Jesse M. Gellrich (*The idea of the book in the Middle Ages*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988, pp. 31 y ss.) concibe la Biblia medieval como el libro que revela la voluntad absoluta y trascendente de Dios dirigida a un fin único, la salvación.

<sup>41</sup> San Agustín, *Sermón 301*, Migne, P. L. 39, col. 1534, donde se cita: Mateo 22, 37-40; Romanos, 13, 10; 1 Timoteo, 1, 5.

<sup>42</sup> Reproducciones en: Ana Domínguez, *Imágenes de presentación...*; Rafael Gómez Ramos, «El retrato de Alfonso X el Sabio en la primera Cantiga de Santa María», en Israel J. Ratz y John E. Keller, *Studies...*, pp. 36-53.

# EL CETRO COMO INSIGNIA DE PODER DURANTE LA EDAD MEDIA

CLARA DELGADO VALERO

UNED

Los monarcas a lo largo de la Edad Media asociaron a su imagen una serie de insignias como expresión de poder. Las que detentaron mayor significado fueron la corona y el cetro, si bien el globo terráqueo, la espada, el trono y las vestiduras regias pasaron a ser emblemas de la realeza con un significado preciso y concreto. La mayor parte de ellas procedían del Mundo Antiguo aunque la innovación durante la Edad Media consistió en dotarlas de un nuevo significado, generalmente cristológico, confiriendo o reafirmando el carácter sagrado de la realeza.

Un concepto, en parte, similar se les otorgó en Egipto y Mesopotamia. A ello alude Frankfort cuando defiende que las solemnidades que rodeaban la subida al trono de los monarcas no tenían un sentido puramente simbólico, y tanto es así que afirma que: «el primer contacto entre el nuevo gobernante y las insignias reales no era sino el signo exterior de una unión en que los poderes inmutables de la realeza tomaban posesión de su persona y le capacitaban para gobernar. Y como las insignias de la realeza tenían estos poderes, eran divinas»<sup>1</sup>. Y por lo tanto percibidas como dioses. En los dos ámbitos, la ceremonia central de subida al trono tenía lugar cuando el gobernante era entronizado y recibía las coronas y los cetros.

En el mundo romano es habitual desde Lambrechts<sup>2</sup> atribuir el origen de las insig-

nias regias —silla curul, cetro— a los etruscos, dado que la monarquía romana sienta sus bases en ella. Si bien éstas fueron incorporadas a la Roma Imperial adecuando su significado. Lo propio hará el Cristianismo, que propugna una imagen mayestática de Cristo que actúa ideológicamente como un rey o emperador, aunque simbólicamente se llena de referencias bíblicas. Los emperadores y monarcas cristianos recurrirán a esta imagen puesto que se impone la teoría del vicariato regio, en que todo poder procede de Dios, verdadero primer gobernante, que los monarcas detentan en calidad de vicarios de la divinidad.

Si la corona había sido introducida en el año 800 en el ceremonial de coronación de Carlomagno, el cetro, como insignia regia, lo hace en el de Carlos el Calvo (840-877)<sup>3</sup>. Poco después aparece asociado a las imágenes de los monarcas asturianos, aunque en representaciones realizadas en el siglo XII, lo que plantea ciertas reservas a la hora de utilizarlas como reflejo de la situación del momento al que aluden. No obstante, de lo que no cabe duda es de que en los reinos hispánicos sí eran utilizados, puesto que las referencias documentales aluden a la recepción del cetro paterno o del cetro del reino

<sup>1</sup> H. Frankfort, *Reyes y dioses*, Madrid, 1983, p. 267, donde también recoge un texto de un ritual de coronación en que las insignias reales son tratadas como diosas, «Señora de la Corona» y «Señora del Cetro». Sobre los ceremoniales, pp. 67 y 268-269.

<sup>2</sup> R. Lambrechts, *Essais sur les magistratures republicaines etrusques*, Bruselas, 1959.

<sup>3</sup> M. Bloch, *Los reyes taumaturgos*, Méjico, 1988, p. 73. También en el complicado poema de Juan Escoto Erígena «Aulae Siderae» de la 2.<sup>a</sup> m. del IX, recogido en *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval I*, ed. por J. Yarza, M. Guardia y T. Vicens, Barcelona, 1982, pp. 155-157, al referirse a este monarca dice: «A él mismo, sedente sobre elevado trono, el rey extiende sobre todos su mirada, llevando suspendida en el aire en lo más alto la diadema de los antecesores».

«La mano llena con los cetros llevando los bastones de oro. Que el héroe magnánimo viva largos años y llegue a gran edad.»

por Sancho Ordóñez, Alfonso IV y Ordoño III<sup>4</sup>. Es posible que esta insignia fuera recibida, junto a otras, en algún tipo de ceremonial. Así consta en el Ceremonial de Cardeña, donde se indica que al rey se le entregaba el cetro y el báculo diciéndole: «Toma la vara de la autoridad»<sup>5</sup>. Si respecto a este ceremonial se duda de que fuese puesto en práctica por la monarquía hispana, no sucedió así en otros casos. Consta que durante la ceremonia de unción y coronación del futuro Alfonso VII en Santiago de Compostela en 1110, se le entregaron la espada, el cetro, la corona con la diadema de oro y se le hizo ocupar la sede pontifical, el solio<sup>6</sup>. Este mismo monarca recibió de nuevo las insignias regias durante su coronación como emperador en León el año 1126. En la Crónica se indica que el soberano fue revestido con una capa de oro y piedras preciosas, le impusieron la corona y fue colocado el cetro en sus manos<sup>7</sup>.

Así pues, no se puede establecer que la recepción del cetro estuviera acompañada de algún ceremonial debido al carácter excepcional de aquellos documentados en las monarquías hispanas<sup>8</sup>. Pero, a pesar de la

concisión de las referencias escritas, es evidente que el cetro fue utilizado por los monarcas a lo largo de la Edad Media. Prueba de ello son una serie de repertorios iconográficos que muestran no sólo el uso del cetro, sino que éste adoptó diferentes remates en alusión explícita a cierto carácter conferido al monarca y a la realeza. De forma que es posible constatar dos tipos de cetros cuyas fuentes de inspiración fundamental serán la Biblia y la Roma Imperial. A la primera de ellas se vincula el cetro rematado en flor de lis, cuyo uso será preferente. Un carácter más excepcional, aunque con una fuente idéntica, tendrá el rematado en cabeza de león, si bien también es posible encontrar otro cetro rematado en águila pasmada o explayada, de inspiración en el mundo romano, y un modelo que recuerda a una maza, de difícil adscripción.

Es asimismo importante reseñar que los cetros aparecen en las representaciones sostenidos indistintamente con una de las manos, lo que nuevamente sugiere un significado concreto que no se alcanza en este momento.

Otro aspecto está vinculado a la procedencia de las imágenes y su valor. Las representaciones aquí analizadas se centran en dos tipos de repertorios, procedentes en un caso de la sigilografía y en otro de libros iluminados. El valor otorgado a cada una de estas fuentes es diferente. Mientras que los sellos corresponden a la imagen propugnada de sí mismo por cada uno de los monarcas, no sucede de igual modo con las representaciones de los libros iluminados. En este último caso fueron ejecutadas, en gran parte, mucho tiempo después del monarca allí representado, con lo que la imagen hay que utilizarla más como un eco que como una realidad. Tal vez por ello el grupo más heterogéneo de cetros procede de estas representaciones.

De los distintos tipos de cetros el modelo utilizado preferentemente y al mismo tiempo cronológicamente más antiguo, es el rematado en flor de lis. La identificación

<sup>4</sup> C. Sánchez Albornoz, «La Ordinatio Principis en la España Goda y Postvisigoda», *Cuadernos de Historia de España*, XXXV-XXXVI (1962), p. 24 y n. 31, recoge que Sancho Ordóñez declaraba en 927 «sceptum acciperem regni», en L. Ferrero, *Ha. Iglesia de Santiago*, II, p. 113 ap.; Sampiro (ed. Pérez de Urbel, pp. 320 y 332) refiere que Alfonso IV «adepus est scepra paterna» y que Ordoño III «scepra paterna est adeptus».

<sup>5</sup> El Ceremonial de Cardeña, probablemente de finales de XI, está inspirado en ceremoniales ultrapienaicos según C. Sánchez Albornoz, «La Ordinatio Principis...», pp. 30-33, donde recoge el texto de la ceremonia. En el caso del *Antifonario visigodomozárabe* de la catedral de León, indudablemente hispano, no se alude en ningún momento a que el monarca recibiese el cetro.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 25 y 26, donde remite a *Historia Compostellana, Esp. Sagr.*, XX, 119 y 120-121.

<sup>7</sup> *Chronica Adefonsi Imperatoris*, ed. Sánchez Belda, pp. 55-56.

<sup>8</sup> P. Longas Bartidas, «La coronación litúrgica del rey en la Edad Media», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXIII (1953), pp. 371-381; B. Palacios, *La coronación de los Reyes de Aragón*, 1204-1410. Valencia, 1975; J. M. Nieto Soria, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XIV)*, Madrid, 1988, p. 63. Sobre la excepcional ceremonia de coronación en Castilla de Alfonso XI, cfr. C. Sánchez Albornoz, «Un ceremonial inédito de la coronación de los reyes de Castilla», *Estudios*

*sobre las instituciones medievales españolas*, Méjico, 1965, pp. 739-763. M. P. Ramos Vicent, «Reafirmación del poder monárquico en Castilla: la coronación de Alfonso XI», *Cuadernos de Historia Medieval*, 3 (1983), p. 12.



de la flor de lis con Jesucristo<sup>9</sup> se apoya en el capítulo XI del Libro de Isaías, en el que se dice que del árbol de Jesé nacerá un retoño o una flor que es Jesucristo. El texto profético alude a una monarquía ideal, perfecta, donde impera la justicia que indudablemente hace referencia a la monarquía instaurada por David pero que el Cristianismo asimiló a Jesucristo. Así pues, el retoño o la flor representa a Jesucristo como rey perfecto e ideal, pero también, por extensión, a una sociedad ejemplar presidida por su autoridad. La utilización de la flor de lis como remate de cetros y coronas por la monarquía habría que interpretarla, por lo tanto, en el sentido de conferir o reafirmar el carácter sagrado del monarca. Para ello no hay que perder de vista que Cristo, al ser la única fuente de la auténtica «maiestas», es el portador originario de todas las insignias, que los monarcas sólo poseen en calidad de vicarios de la divinidad. De ahí que los monarcas tratan de convertirse en *imago* del Señor como fundamento de su legitimación política. Esta idea presidirá el concepto de realeza durante la Edad Media, si bien a mediados del XIII sufrirá algunas alteraciones.

Así pues, el cetro rematado en flor de lis como símbolo de Jesucristo será una alusión explícita al carácter sagrado del monarca, cuya autoridad se legitima de este modo. En los reinos hispanos hace su aparición en la representación del monarca asturiano Alfonso III (866-910), quien en el *Libro de los Testamentos* aparece sosteniendo en la mano izquierda un largo cetro flordelisado (fig. 1). Su tardía cronología —siglo XII— respecto al monarca representado puede interpretarse tanto como la expresión de una realidad como el interés de remontar a este monarca asturiano el fundamento de la autoridad, legitimada por Cristo, del reino castellano-leonés. Es evidente que durante la unión temporal de



Fig. 1. Alfonso III en el Libro de los Testamentos de Oviedo.

estos dos reinos debió estar presente este concepto de legitimación, como lo prueba la representación de Alfonso VII (hacia 1156) en los dos sellos de él conservados (fig. 2). En ambos casos el monarca sostiene en la mano izquierda un cetro relativamente largo rematado en tres hojas alargadas de aspecto flordelisado<sup>10</sup>. Sin embargo, es curioso comprobar que en el resto de sellos documentados de la monarquía castellana este cetro será sustituido por otro rematado en águila y posteriormente por la espada, que, en ambos casos, pasarán a ser sostenidas por la mano derecha.

<sup>9</sup> J. M. Muruzábal, «El emblema de Navarra», *Espacio, tiempo y forma*, VII, 6 (1993), pp. 121-125, identifica de forma convincente la flor de lis con Jesucristo. A partir de esta identificación, ha sido puesta en relación con la corona flordelisada como referente sacralizador de las monarquías hispanas por C. Delgado Valero, «La corona como insignia de poder durante la Edad Media», *Anales de la Historia del Arte*, n.º 4, Homenaje al Doctor Azcárate, Madrid, Ed. Complutense, 1994 (en prensa).

<sup>10</sup> A. Guglieri Navarro, *Catálogo de Sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional. I. Sellos Reales*, Madrid, 1974, pp. 3-5, está fechado en 1152. El otro sello, ligeramente posterior, se halla en el Archivo de la Catedral de Palencia y fue publicado por M. F. Mourillo, «Sellos cerosos de Alfonso VII y Sancho III de Castilla», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV (1900), lám. XVI y p. 243.



Fig. 2. Sello de Alfonso VII de Castilla y León en AHN, n.º 1 (1152).

Un planteamiento diferente se constata en los libros iluminados, la mayor parte de ellos datados en el siglo XII, donde se muestra habitualmente al monarca con cetro flordelisado. Así sucede en *El Libro de las Estampas*, que recoge la imagen de los monarcas Ordoño II, Ordoño III, Ramiro III, Bermudo II, Fernando I, Alfonso V y Alfonso VI sosteniendo grandes cetros, todos en la mano derecha excepto el primero que lo lleva en la izquierda, rematados generalmente en tres florones con aspecto más o menos flordelisado. En el caso del *Tumbo A* de Santiago es posible encontrar representados todos los tipos de cetros usados en el medievo y por supuesto el flordelisado, que aparece asociado a las imágenes de Alfonso V, sosteniéndolo en la mano derecha, y al retrato de Fernando III, añadido en el XIII, que lo sostiene con la mano izquierda.

De todo ello se infiere que, al menos, durante los siglos XII y el XIII la legitimidad de la autoridad de los monarcas mediante el referente sagrado del cetro flordelisado estuvo presente cuando se utilizaba esta insignia regia. Esta insistencia en el carácter sagrado de la autoridad del monarca<sup>11</sup>, remarcada en el caso de Alfonso VII mediante el uso de cetro y corona flordelisada así como de distintos ceremoniales

con que acompañó su subida al trono —en 1110 en Compostela, en 1126 en León y en 1135 en Toledo—, pueden ser interpretadas como una reiteración de la legitimidad de la autoridad imperial que reclamaba. En el caso de Fernando III, fueron diferentes avatares los que le llevaron a unir definitivamente en sus manos los reinos de Castilla y León en 1230. Para ello hubo de reivindicar sus derechos sucesorios en Castilla y tuvieron que renunciar en su favor sus hermanastras en León. De esta forma puede entenderse el uso de este cetro con un sentido de legitimación de su autoridad sobre ambos reinos.

Otro elemento que introduce la iconografía es el uso indistinto de la mano para sostener el cetro. No obstante, se aprecia que las imágenes que son coetáneas a los monarcas representados —Alfonso VII y Fernando III— coinciden en que éstos sostienen el cetro en la mano izquierda. Una posible interpretación pudiera sugerir la imagen del *Cartulario de San Martín de Valdeiglesias* —algo posterior a 1150—, donde aparece Alfonso VII con sus hijos Sancho y Fernando<sup>12</sup>. De ellos Alfonso VII, con el título de *rex*, lleva en la mano derecha un cetro como auténtica vara retornada o de Jesé, igual que el de su hijo Fernando, que, con igual título, lo sostiene con la mano izquierda. Esta representación, tal vez, pudiera interpretarse como que el monarca ejerce su autoridad con la diestra mientras que quien aún no la tiene conferida porta el cetro con la siniestra. En cualquier caso, esta posible lectura carece tanto de refrendo documental como de soporte iconográfico, puesto que los monarcas castellanos cuya imagen resulta más verídica sostienen el cetro con la mano izquierda.

Un caso bastante diferente plantea la monarquía aragonesa, donde la utilización del cetro flordelisado en la sigilografía fue generalizado. Del mismo modo que la mano habitual para sostenerlo fue la siniestra. A excepción de los primeros monarcas, Alfonso II y Pedro II, que sostienen una flor de lis en la mano izquierda, y de Jaime I, que no utilizó en sus sellos el cetro, el resto de los monarcas aragoneses a partir de

<sup>11</sup> Curiosamente, Alfonso VII introduce en sus sellos junto al cetro flordelisado la corona con igual tipo de remate. Fernando III, en cambio, insistirá en sus sellos en las imágenes ecuestres y en el castillo de tres torres, si bien en el *Tumbo A* aparece con corona y cetro rematado en flor de lis.

<sup>12</sup> J. Domínguez Bordona, «Miniatura», *Ars Hispaniae*, XVIII, Madrid, 1962, donde aparece representada en la fig. 52, p. 58.



Alfonso III (fig. 3) llevan en su mano derecha un cetro flordelisado. Así se comprueba en las imágenes de Alfonso IV, Pedro IV, Juan I, Fernando I, Alfonso V y Juan II. Otra variante, con la misma idea, mostrará a Jaime II, cuyo cetro introduce la cruz en medio de la flor de lis, o el de Martín I, que remata en una cruz<sup>13</sup>.

Una vez unificados los reinos bajo los Reyes Católicos, éstos seguirán siendo representados en sus correspondientes sellos portando en la mano derecha un cetro. Sólo en el caso de Fernando se especifica que sea flordelisado<sup>14</sup>, lo que insiste en su ascendencia aragonesa.

Otro de los cetros utilizado por los monarcas es el rematado en cabeza de animal

<sup>13</sup> Cfr. A. Guglieri Navarro, *op. cit.*, aparece Alfonso II con flor de lis en los sellos n.ºs 349, 350 y 351, y Pedro II en el n.º 352. Un cetro rematado en flor de lis sostiene Alfonso III en el n.º 409. Los sellos de Jaime II presentan algunas variaciones; así, los sellos n.ºs 415 y 421 rematan en dos flores y entre ellas una cruz; en los sellos n.ºs 422, 429, 437 el cetro es flordelisado y sólo el 435 el cetro flordelisado es sostenido con la mano izquierda. Alfonso IV está representado con este tipo de cetro en el n.º 452. Pedro IV presenta variaciones sobre el mismo tema: con cetro flordelisado aparece en los n.ºs 456, 457, 458, 459; otro grupo de cetros se describen como de alta verga rematada en flor al que corresponden los sellos 463, 464, 465, 467, 468, 469, 470, 480, 483, 486, 487, 488, 490, 491, 495, 496, 497, 499, 500, 502, 503, 504, 505; y finalmente, en otro conjunto de sellos el cetro es descrito como de alta verga rematada en flor de lis, en relación con el cual están los n.ºs 466, 472, 475, 477, 478, 481, 484, 485, 489, 492, 493, 494, 498, 501. Juan I está representado con cetro en flor de lis en los sellos n.ºs 507, 508, 509, 510, 511, 513, 514. Martín I aparece con cetro rematado en una cruz en los sellos n.ºs 515, 517, 518, 519, 522, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, si bien también utiliza el cetro flordelisado en los sellos 516, 521, 523, 524. Fernando I se le representa con un largo cetro rematado en flor en los sellos 532, 533, 534. Alfonso V sostiene «un cetro de tres hojitas» en los sellos 536, 537, 540, 551, 552, 553, 554. Y, por último, Juan II aparece con cetro rematado en «flor de tres hojas» en 561, 562, 563, 564, 566, 567. Las imágenes de monarcas aragoneses recogidas por J. Domínguez Bordona, *op. cit.*, los muestran siempre con flor de lis como a Pedro el Ceremonioso en fig. 208, p. 168, a Martín I en fig. 209, p. 168, y otras genéricas en fig. 107 y 69.

<sup>14</sup> *Ibidem* aparece la reina Isabel con cetro aunque no se especifica el tipo de remate en los sellos 573, 578, 582, 583, 584, 585 y 590; en cambio, el rey Fernando el Católico lleva en sus sellos un cetro rematado en flor de lis en los n.ºs 593, 594, 611, 612, 613 y 614.



Fig. 3. Sello de Alfonso III de Aragón en AHN, n.º 409 (1291).

que, sin duda, parece un león. Nuevamente se insistiría en el carácter sagrado de la autoridad del monarca a través de las referencias bíblicas, dado que el león se identifica con Cristo, a quien se le denomina *león de Judá*. En este mismo sentido apunta Prov. 19, 12: «Rugido de león es la ira del rey». Aunque, tal vez, sea más explícita una imagen en que David sostiene un cetro rematado en cabeza de león<sup>15</sup>.

Con este tipo de cetro sólo aparecen dos monarcas. Uno corresponde al monarca asturiano Fruela I en el *Tumbo A* (XII), quien lo sostiene en la mano izquierda (fig. 4). Otro se halla en el *Diurnal de Fernando I* (1055), donde el monarca empuña en la mano izquierda un largo cetro rematado por una cabeza de animal que parece un león. En el primer caso existe un paralelo claro con la utilización del cetro flordelisado por el monarca asturiano Alfonso III. Es decir, no es posible precisar cuánto hay de realidad y cuánto de deseo de fundamentar en la monarquía asturiana la autoridad sacralizada del monarca en el siglo XII. En cambio, con Fernando I (1037-1065) no parece casual la elección de este tipo de cetro, de la corona flordelisada y de su proclamación, unción y coronación solemne en León. Aspectos todos ellos que aluden a una búsqueda de sacralización y legitimación de su poder y autoridad en los recién unidos, aunque temporalmente, reinos de Castilla y León.

<sup>15</sup> J. Domínguez Bordona, *op. cit.*, fig. 53, en p. 58.



Fig. 4. *Fruela I en Tumbo A.*

No fueron los cetros con referencias bíblicas los únicos utilizados por los monarcas hispanos. Existe otro tipo de cetro rematado en águila explayada o pasmada cuyo origen se encuentra en el mundo romano vinculado a la idea imperial de la concesión de los honores triunfales. Era ésta una concesión senatorial mediante la que se le reconocía a un general que su victoria había sido salvadora para la patria permitiéndole desfilar con sus tropas y todos los honores en Roma.

Sobre este tema escribe Isidoro de Sevilla en el apartado «Sobre los Triunfos» (*De Triumphis*) de sus *Etimologías*. Allí recoge los diferentes aspectos que rodean las victorias gracias a las que se amplía «todo reino de este mundo», entre los cuales, y después de hablar de cómo eran coronados, señala: «Los triunfadores iban vestidos con una toga purpúrea y otra recamada en palmas, y en su mano portaban un bastón con cetro, a imitación de la victoria celebrada por Escipión. Téngase en cuenta que *scipio* es el báculo en que los hombres se apoyan. Precisamente el primer Cornelio recibió el sobrenombre de Escipión porque su padre, que era ciego, se apoyaba en él cuando andaba por el foro. Sobre el bastón aparecía posada un águila, como símbolo de que por la victo-

ria se ascendía a la grandeza más elevada»<sup>16</sup>.

La expresión máxima de esta grandeza, del Triunfo, es la Apoteosis reflejada también en el águila como psicopompo<sup>17</sup>. Su introducción en Roma se produce a partir del siglo I a.C. Poco después, y de forma progresiva, los Emperadores la convierten en expresión de su divinización. En un primer momento se sirvieron de algunos monumentos oficiales para después alcanzar mayor difusión a través de la numismática durante los siglos II y III d.C. Con este tipo de cetro se halla representado en el siglo II, en su apoteosis, Antonino Pío, acompañado de Faustina en la base de la columna conmemorativa, hoy en el Cortile della Pigna del Vaticano, en Roma. También en numismática aparece asociado a la imagen imperial desde el siglo I d.C.<sup>18</sup>, así como en multitud de dípticos consulares<sup>19</sup>.

Cuando este cetro se retoma en la Edad Media se asocia, sin duda, a la idea contenida en el último párrafo de Isidoro «*De Triumphis*». Aunque también existe la posibilidad de que conjugase el sentido romano de Triunfo con referentes bíblicos, puesto que el águila en la Biblia aparece como imagen y ejemplo de la providencia de Dios y de su acción protectora sobre su pueblo<sup>20</sup>.

Con este tipo de cetro sólo aparecen ciertos monarcas castellanos, y más concretamente Sancho IV (1284-1295), quien

<sup>16</sup> *Etimologías*, ed. J. Oroz Reta, Madrid, 1982, t. II, XVIII, 2.

<sup>17</sup> J. Arce, *Funus Imperatorum: Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, 1988, pp. 131-140.

<sup>18</sup> R. A. G. Carson, *Principal coins of the romans. II. The Principate, 31 B.C.-296 A.D.*, Londres, 1980, aparece en el reverso del n.º 413 (año 55 d.C.) áureo de Nerón; n.º 657 (año 187), denario de Cómodo. Pasa al anverso, junto al busto coronado, con Probo n.º 1.027 (año 277); con Caro, n.º 1.049 (año 283); Diocleciano, n.º 1.104 (año 293-294); en vol. III, *The Dominate, AD 294-498*, Londres, 1981, aparece en el anverso con Constantino, en n.º 1.283 (año 324) y 1.307 (año 326); Constante, en n.º 1.361 (año 346) y 1.376 (año 350); con Juliano aparece en el reverso en 1.413 (año 363), y con Honorio aparece en el reverso en el n.º 1.503 (año 396), en n.º 1.505 (año 398) y en 1.514 (año 422).

<sup>19</sup> R. Delbruck, *Die Consulardiptychen verwandte denkmäler*, Berlín, 1929.

<sup>20</sup> Ex. 19, 4: «Vosotros habéis visto lo que yo he hecho a Egipto y cómo os he llevado sobre las alas del

en sus sellos se le representa sosteniendo con la mano derecha un cetro rematado en águila pasmada o explayada<sup>21</sup> (fig. 5). Bajo Alfonso XI (1312-1350) la sigilografía muestra de forma excepcional el cetro con águila de alas explayadas<sup>22</sup>. Y a partir de este monarca la monarquía castellana suprimirá el cetro por la espada en sus representaciones sigilográficas.

Aparte de las imágenes sumistradas por los sellos, existe otra que muestra a Alfonso VII en el *Tumbo A* de Santiago, sosteniendo en la mano derecha un cetro rematado en águila explayada. Nuevamente se trata de un caso en que no se puede delimitar entre realidad o deseo de fundamentar, en este caso, su autoridad de carácter imperial. Así pues, los únicos ejemplos de utilización de este cetro propugnada por los mismos monarcas se relacionan fundamentalmente con Sancho IV y Alfonso XI. La situación de ilegitimidad jurídica de Sancho IV frente a los derechos legales de los infantes de la Cerda propiciada por la necesidad de hacer frente al desembarco de los benimerines y su exitosa contribución en la campaña puede servir para justificar la utilización de este cetro con el sentido de legitimidad de su autoridad en ambos reinos



Fig. 5. Sello de Alfonso IV de Castilla y León en AHN, n.º 99 (1285).

a través de sus victorias. De esta forma se vincularía a la idea del general victorioso romano, aunque, tal vez, reelaborando el concepto a través de la protección divina. No hay que perder de vista que es el primer monarca que introduce la corona flordelizada en numismática, utilizándola también en sus sellos, con lo que indudablemente buscaba reafirmar la legitimidad de su reinado mediante el referente sagrado. El caso de Alfonso XI pudiera tener una lectura similar. Pasada su minoría de edad, se ungió y autocoronó en Las Huelgas de Burgos en 1332. Poco después, entre 1334 y 1336, utiliza este cetro como insignia, posiblemente como medio para reafirmar su autoridad frente a los benimerines cuyo problema en el Estrecho liquidó definitivamente.

Finalmente, existe un grupo de cetros más heterogéneos relacionados con los libros iluminados y de imposible interpretación, al menos, por el momento. Se trata de un cetro con apariencia de maza flanqueada por cuatro o cinco círculos. Aparece en el *Tumbo A de Santiago* en relación con los monarcas asturianos Alfonso I (fig. 6) y Alfonso III, quienes lo sostienen con la sinistral. En otro modelo, los círculos que enmarcan el cetro se transforman en puntitos que parecen conformar una flor como sucede con el cetro que porta en la mano izquierda Ordoño II, en este mismo *Tumbo*.

Representados en los *Códice Vigilano* y *Códice Emilianense* (s. X) aparecen Sancho I y Ramiro III sosteniendo extraños cetros con la mano derecha. En el caso de Sancho I aparece, en el primero de los có-

águila y os he traído hacia Mí. Ahora, si oís mi voz y guardáis mi alianza, vosotros seréis mi propiedad entre todos los pueblos de la tierra»

Dt. 32, 10-11: «Le ordenó y le enseñó. Le guardó como a la niña de sus ojos. Como el águila que incita a su nidada, revolotea sobre sus polluelos. Así Él extendió sus alas y los acogió. Y los llevó sobre sus plumas. Sólo Yavé le guiaba. No está con Él ningún Dios ajeno».

Sal. 17, 8: «Guárdame como a las niñas de tus ojos, escóndeme bajo la sombra de tus alas».

Sal. 91, 3-4: «Pues Él te libraré de la red del cazador y de la peste exterminadora. Te cubrirá con sus plumas, hallarás seguro bajo sus alas y su fidelidad te será escudo y adarga».

<sup>21</sup> A. Guglieri Navarro, *op. cit.*, donde aparece con águila pasmada en los sellos 97, 98, 99, 100 y 109, mientras que con cetro rematado en águila explayada se encuentra en los n.ºs 110, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123 y 124. En los n.ºs 106 y 113 no se especifica cómo remata el cetro, mientras que en el 102 el monarca aparece con los brazos extendidos.

<sup>22</sup> *Ibidem*, los primeros sellos de su reinado presentan la imagen ecuestre y los castillos de tres torres, introduciendo este tipo de imagen mayestática con cetro rematado en águila explayada entre 1334-1336. Así aparece en los sellos n.ºs 197, 198, 199, 203. Al final de su reinado, año 1349 y sello n.º 211, aparece sosteniendo en la mano derecha la espada.





Fig. 6. Alfonso I en Tumbo A.

lices, con un largo cetro con aspecto de báculo, mientras que en el segundo el remate se asemeja a un motivo floral de tres pétalos.

los. Por su parte, Ramiro III lleva, en ambos casos, un objeto cuyo remate le confiere un cierto aspecto de lanza.

A pesar de que el repertorio de imágenes podría incrementarse, fundamentalmente mediante las representaciones sigilográficas<sup>23</sup>, es evidente que las monarquías hispanas utilizaron el cetro como insignia de autoridad. Más tarde, y desde el siglo XI, esta idea fue reforzada con la incorporación de determinados motivos como remates de los cetros, en las que predominaron las alusiones a Cristo tales como la flor de lis, la cabeza de león o incluso la cruz. Muy excepcionalmente, durante el último cuarto del siglo XIII y algunos años de la primera mitad del XIV, se prefirió el remate en águila explayada o pasmada con un sentido triunfal más vinculado al mundo romano imperial, aunque, posiblemente, con connotaciones cristológicas de providencia y protección divina. Así pues, parece patente que a través de la incorporación de determinados motivos en los remates de cetros se pretendió fundamentar el carácter sagrado de la autoridad del monarca<sup>24</sup>, sobre todo en aquellos casos en los que la legitimidad de esta autoridad no era irrefutable.

<sup>23</sup> La colección de sellos conservada en el Archivo Histórico Nacional es autosuficiente para el tema aquí planteado, al recoger las escenas utilizadas reinado a reinado por cada monarca. Sin embargo, es posible que algún leve matiz pudiera introducirse cuando se analicen otros sellos conservados en las catedrales y archivos municipales de Castilla y Aragón.

<sup>24</sup> Este mismo concepto de sacralidad pero vinculado a la corona en C. Delgado Valero, «La corona...». En sentido contrario se manifiesta T. Ruiz, «Une royauté sans sacre: la monarchie castillane du Bas Moyen Age», *Annales E.S.C.*, 3 (mayo-junio 1984), pp. 429-453, y en «L'image du pouvoir à travers les sceaux de la monarchie castillane», *Génesis medieval del Estado Moderno: Castilla y Navarra (1250-1370)*, Valladolid, 1987, pp. 217-227.

# ELEMENTOS CLÁSICOS EN LAS ESCENAS CONCILIARES DE LA PINTURA ALTOMEDIEVAL HISPÁNICA

M.<sup>a</sup> EUGENIA IBARBURU ASURMENDI

Universidad de Barcelona

La presente comunicación pretende poner de relieve el fuerte bagaje de tradición clásica presente en un grupo de escenas poco estudiadas dentro de la pintura hispánica altomedieval; me refiero a las escenas denominadas conciliares, de las que se conservan dos ricas series en las ilustraciones de dos códices riojanos, el *Albeldense* o *Vigilano*<sup>1</sup> y el *Emilianense*<sup>2</sup>, ambos del siglo X y conservados en la Biblioteca del Escorial con las signaturas Ms. d.I.2 y Ms. d.I.1, respectivamente. Debo empezar señalando que esta comunicación, necesariamente breve, forma parte de un proyecto de investigación más amplio relacionado con la posible existencia de programas pictóricos desarrollados en la Península durante la época hispano-visigoda. Este proyecto, del cual presentamos sólo un pequeño avance, pretende retomar la vieja teoría de Helmut Schlunk<sup>3</sup>, publicada en los años 40, en la que, a partir del estudio iconográfico y estilístico de los capiteles hispanovisigóticos, defendió la existencia de manuscritos ilu-

minados en el siglo VII que, a su vez, hubieran servido de prototipo al primer ilustrador de los Beatos, entre otros. También Wilhelm Neuss, en su trabajo sobre las Biblias ilustradas catalanas<sup>4</sup>, se había preguntado anteriormente por una tradición autóctona en continuidad con antiguos modelos ilustrados paleocristianos. Desde entonces hasta hoy, poco se ha avanzado en este terreno, pero la tesis de Schlunk ha sido aceptada de forma más o menos implícita por los historiadores.

Cuando se estudia la configuración interna de la monarquía hispanovisigoda y la voluntad expresa de sus reyes de continuar en múltiples aspectos las costumbres de los propios emperadores bizantinos, nos surge la posibilidad de que, al igual que ocurría en oriente o en la propia Roma, las escenas conciliares, aplicadas quizá a la pintura mural, o a la ilustración de manuscritos, fueran utilizadas como forma de propaganda de las decisiones regias y como un respaldo visual a la función de los reyes visigodos al frente de la vida política y religiosa hispánica. Éste es un tema difícil y complejo, en el que es casi imposible llegar a conclusiones seguras, pero al menos hay un hecho cierto, y es que una posible derivación, posterior en el tiempo, de tales programas pictóricos revive en el siglo X, en las series de ilustraciones conciliares, constituidas por más de 40 miniaturas cada una, que acompañan los textos de la Colección Canónica Hispana, en el *Vigilano* y en el *Emilianense*, ilustraciones en las que, por otra parte, se evidencian fuertes nexos de unión con el mundo clá-

<sup>1</sup> Este manuscrito, terminado en el año 976 por el escriba Vigila en el monasterio de San Martín de Albelda, en La Rioja, dispone de una bibliografía que recoge Soledad de Silva Verástegui en su obra *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, pp. 46-47, pero observamos que, en general, toda ella incide más sobre los aspectos textuales o codicológicos, mientras que las cuestiones más propiamente artísticas o iconográficas sólo han sido tratadas de forma general.

<sup>2</sup> Es una copia textual del Códice *Vigilano* realizada en el *scriptorium* de San Millán de la Cogolla. Se terminó en el año 992, siendo su escriba Belasco, que llevó a cabo su tarea con ayuda de Sisebuto. De nuevo S. de Silva Verástegui, *op. cit.*, p. 68, recoge la bibliografía sobre este códice, que acusa similar escasez de estudios artísticos que en el caso anterior.

<sup>3</sup> «El problema de la miniatura visigoda», en *Archivo Español de Arte*, tomo XVIII (1945), pp. 241-265.

<sup>4</sup> *Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausend und die altspanische buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922, p. 58.

sico, tal como vamos a comentar a continuación.

La amplitud del tema y la brevedad de la comunicación me aconsejan al menos señalar aquellos aspectos del problema o aquellos caminos de estudio que pudieran ser fruto de una mentalidad, de unas costumbres, o, en un terreno más formalista, de unas concepciones plásticas propias del mundo clásico.

En frase de Neuss<sup>5</sup>, estamos ante dos manuscritos «llenos de tradición clásica disfrazada de mozárabe»; y ciertamente esto es cierto y se hace especialmente visible en el *Vigilano*, que conserva una mayor cantidad de elementos clásicos, incluso a nivel formal o estilístico, de modo que la general tendencia a la geometrización ornamental, a la abstracción formal propia de la mayor parte de obras pictóricas del siglo X, es menor en el *Vigilano* que en la mayoría de manuscritos contemporáneos.

De un primer análisis de las escenas de los dos Códices se desprende inmediatamente que, excepto un pequeño grupo de ilustraciones relacionadas con el «Ordo de celebrando Concilio» y con los Concilios de Toledo, en los que la coincidencia y similitud de ambas obras es total, el resto de miniaturas responden en muchos casos a modelos muy diferentes que indican una cierta disponibilidad de prototipos diferentes por parte de los monjes riojanos. De hecho el conjunto de escenas de ambos libros parece responder a varias familias de imágenes, a una «catena» de imágenes de orígenes heterogéneos, que nos podrían suministrar una cierta información acerca de las fuentes en que se nutrieron.

Señalado esto y volviendo al tema que nos ocupa, el primer nexo de unión con el mundo antiguo es la propia iconografía conciliar, que necesariamente entronca con el arte imperial. Como se sabe, el principal centro generador de escenas sinodales fue Constantinopla, y, si bien la mayor parte de ejemplos figuraron en pinturas murales de iglesias y en manuscritos religiosos, estos temas fueron verosímilmente creados por el arte áulico imperial constantinopolitano para resaltar el papel del emperador en los asuntos de la Iglesia y la

misión eminente que la mística imperial le reservaba en los asuntos de la fe. Aunque las pinturas murales más antiguas se han perdido, hay textos suficientes, comentados por André Grabar<sup>6</sup> entre otros, que hablan sobre ellas y dan una considerable información acerca de sus características, su significado, su función, etc., información que puede agregarse a otras obras pictóricas posteriores que, con igual temática, están presentes, por ejemplo, en los nártex de las iglesias ortodoxas tardías. A pesar de su origen probablemente mural, el paso al terreno de la ilustración de manuscritos debió ser inmediato, produciéndose incluso la migración de tales escenas, por diversas razones, a libros ajenos a la temática conciliar, como Homilías de San Gregorio Nazianzeno, Salterios, Crónicas, Biografías de reyes o emperadores, etc.<sup>7</sup>; esta reutilización de imágenes en otros campos de la ilustración de manuscritos ha permitido la difusión y continuidad de las mismas aun después de perdidos los primeros modelos. Todo ello nos permite disponer hoy de un cierto repertorio de escenas que proceden de modelos, cronologías y geografías diferentes y que nos pueden servir de elementos de comparación con respecto a nuestras escenas hispánicas y de este modo intuir tal vez la familia iconográfica a la que pudieran pertenecer, así como el lugar y el momento en que estas escenas se pudieron originar.

<sup>6</sup> *L'iconoclisme byzantin*, París, 1984, p. 48, y *L'Empereur dans l'art byzantin*, Les Belles Lettres, París, 1936, Variorum Reprints, London, 1971, pp. 90-92.

<sup>7</sup> Omont, Henri, *Miniatures des plus anciens Manuscrits Grecs de la Bibliothèque Nationale du VI au XIV siècle*, París, 1929, planche L y p. 28, y planche CXXXVI y p. 58. Sobre el tema de las escenas conciliares en las Homilías de San Gregorio Nazianzeno puede consultarse Galavaris, George, *The illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton University Press, 1969; Grabar, André, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX-XI siècles)*, París, 1972; Walter, Christopher, «Un commentaire enluminé des homélies de Grégoire de Nazianze», en *Cahiers Archéologiques*, vol. XXII (1972), pp. 115-129. Sobre el tema de las escenas conciliares en los Salterios, ver Dufrenne, Suzy, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Âge*, París, 1966, pp. 21-22; Der Nersessian, Sirarpie, *L'illustration des Psautiers Grecs du Moyen Âge*, II, Londres, Add. 19352, París, 1970, p. 24. Ver también Dujcev, Ivan, *Les miniatures de la Chronique de Manassés*, Sofia, 1963, ilustr. 30, 45 y 49.



Estas primeras escenas conciliares debieron concebirse plásticamente en un espacio arquitectónico de tipo absidial, en el que se desarrolla la reunión de obispos presididos por el emperador, o, en ocasiones, por el propio libro de los Evangelios entronizado («hetoimasia»); este tipo de composición derivaba necesariamente de los antiguos retratos en grupo<sup>8</sup> que el arte de la antigüedad clásica popularizó. Estas imágenes se repetían con arreglo a fórmulas muy similares: los personajes se agrupaban en semicírculo en una exedra o ábside, ya fueran poetas, sabios, doctores o profesores, todos ellos presididos por su maestro. Este tipo de retrato colectivo profesional estaba muy extendido y debió inspirar los primeros grupos absidiales de Jesús rodeado de sus apóstoles y en la iconografía bizantina vendría a dar forma a las escenas de Pentecostés y a las primeras escenas conciliares.

Sin embargo, las ilustraciones conciliares de los códices hispánicos muestran ciertas diferencias respecto a esta tradición iconográfica bizantina, que se apoya sobre un esquema compositivo semicircular, por lo que tal vez nos encontraríamos ante otra familia de imágenes, quizá derivada de aquella o quizá nacida de una fuente diferente, aunque también ligada a modelos romanos. Analizando la serie de escenas del *Códice Vigilano*, concretamente las que acompañan a los textos de los Concilios orientales, africanos, de las Galias e hispánicos, observamos que se trata de escenas repetitivas y con escasas variantes: un personaje, el emperador<sup>9</sup>, o un obispo, situado a la izquierda y generalmente sentado, sosteniendo un libro o rollo y con gesto de alocución en su mano derecha se dirige a la reunión sinodal, formada por un corto número de personajes que, de pie, se sitúan ante él con un gesto similar. En nuestras imágenes están siempre ausentes los personajes heréticos, que suelen aparecer postrados y humillados ante el emperador y los obispos en las escenas bizantinas y bizantinizantes.

Todas estas peculiaridades, y especialmente el hecho de que los asistentes al concilio estén de pie en lugar de sentados, como suele ser más común en las escenas conciliares, nos remiten al recuerdo de un tema muy conocido, el de la «allocutio» clásica; este tema, tan presente, por ejemplo, en las columnas historiadas, se resuelve en muchas ocasiones mediante la figura del emperador, a un lado de la composición, de perfil o de 3/4, con los soldados agrupados en el lado opuesto, materializando la diferencia jerárquica con respecto al personaje principal, que hace el típico gesto de la «allocutio» con la mano derecha levantada y los dedos índice y medio extendidos y juntos<sup>10</sup>.

Estaríamos, pues, una vez más, ante un caso de adaptación de un tema iconográfico de origen imperial al campo de las escenas conciliares, que aun manteniendo un evidente nexo con la autoridad del emperador, pertenecen ya al terreno de lo religioso. Una adaptación similar y probablemente utilizando como modelo intermedio las escenas conciliares, se da en el amplio abanico de imágenes denominadas genéricamente como «de enseñanza», como las que encabezan cada una de las Homilías de San Gregorio Nazianzeno, en las que se presenta a San Gregorio enseñando a un grupo de gente, frecuentemente clérigos, distribuidos de acuerdo con una composición también lateral, con una columna de texto entre el obispo y los personajes. Una variante de este tipo de escenas, y que sin duda contamina también las escenas hispánicas, son las calificadas como de «grupos de discusión», en las que dos obispos sentados uno frente a otro están hablando animadamente entre sí; a veces la escena se sitúa en un marco arquitectónico o junto a una mesa con los útiles de escribir, con lo cual el pintor ha llevado a cabo una fusión de las imágenes del maestro y del autor<sup>11</sup>.

En resumen, pues, y como una primera aproximación a esta familia de escenas pertenecientes al *Códice Vigilano*, hemos indicado algunos de los prototipos icono-

<sup>8</sup> Grabar, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, p. 75.

<sup>9</sup> El emperador Constantino convoca la asamblea en la escena del Concilio de Nicea (fol. 71v), Valentiniano preside el Concilio II de Cartago (fol. 100v) y los emperadores Honorio y Teodosio convocan el VI Concilio de Cartago.

<sup>10</sup> Becatti, Giovanni, *La colonna coclide istoriata*, Roma, 1960, pp. 51 y 74.

<sup>11</sup> Galabaris, George, *The illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton University Press, pp. 27-30.

gráficos que, arraigados en el mundo clásico, podrían situarse en el punto de partida de las escenas conciliares hispánicas, el tema de la «allocutio», las escenas de «enseñanza» y las de «grupos de discusión»; todos ellos podrían ser un campo de trabajo para un mejor conocimiento de estas cuestiones.

Junto a todas estos aspectos del problema es también forzoso reconocer en estas series de miniaturas un importante bagaje residual clásico en todo lo que se refiere a elementos de indumentaria. Los emperadores visten túnica, «trabea» y clámide<sup>12</sup>, empuñan un cetro y su corona muestra las ínfulas hacia arriba, tal como aparecen en algunas monedas bizantinas de época de Heraclio, por ejemplo, o más tarde y de forma muy esquematizada en monedas de época de Rodrigo<sup>13</sup>. Los cónsules visten túnica y «trabea», calzan sandalia consular y su tocado, más confuso, se asemeja a un nimbo. El resto de personajes, clérigos y laicos, también visten generalmente túnica y «trabea» y a veces manto con capucha, similar a una clámide. Los obispos se tocan con mitra y portan báculo, libro o rollo. Los clérigos aparecen siempre tonsurados y los diáconos muestran visiblemente su atributo tradicional, la estola. La utilización del calzado parece ser indistinta, de manera que los personajes calzan un tipo de borceguí cerrado («calcei» o «soccus»), sandalia consular o incluso van descalzos.

Hasta aquí hemos comentado algunas de las huellas que procedentes del mundo antiguo participan en la conformación de las escenas conciliares del *Código Vigilano*. No menos interesante en este sentido es el *Emilianense*, el cual, bajo una cobertura «mozarabizante» mucho más acusada que el anterior, no deja de ostentar por ello detalles significativos de su procedencia antigua. Del carácter mucho más narrativo y descriptivo de sus imágenes se deducen in-

teresantes detalles relacionados con el ceremonial conciliar y con toda su liturgia, más de lo que suele ser habitual en otras series de ilustraciones conciliares conservadas. A través de las imágenes se pueden deducir circunstancias perfectamente relacionables con los textos sobre normativas sinodales, es decir, los «ordines». Son muchos los detalles que en este sentido se podrían indicar, pero nos limitaremos a señalar brevemente alguno de ellos. En realidad, disponemos de muy escasa información sobre los espacios arquitectónicos donde tenían lugar tales reuniones. Sí sabemos que existía una rígida distribución jerárquica de los presentes, que se materializaba incluso en una disposición piramidal del espacio, de manera que la cátedra del obispo se elevaba en una grada por encima de la asamblea; algo más bajos que la presidencia, pero aún por encima de los estamentos inferiores, se situaban, a derecha e izquierda, obispos y abades, configurando, como describe Cristina Godoy<sup>14</sup>, una presidencia triple, por debajo de la cual se reunían el resto de clérigos, notarios, laicos, etc., formando un «synthronos» en forma de ábside o exedra. Este estricto carácter jerárquico en la colocación de los asistentes se recoge en todos los «ordines», por lo que, al parecer, responde a una tradición antigua que parte de los primeros concilios de la Iglesia de época tardorromana.

Es por ello que me parece correcto interpretar que los pequeños pedestales sobre los que se elevan algunos de los Padres conciliares de varias de las escenas del *Código Emilianense* responden a una voluntad, más o menos ingenuamente traducida, de representar los distintos niveles fruto de esta concepción jerárquica de la presidencia del Concilio; esto puede verse en las ilustraciones correspondientes a los concilios de Antioquía (fol. 64), Laodicea (fol. 67), Constantinopla (fol. 69), Calcedonia (fol. 73v), concilio Milevitano (fol. 101v), etcétera.

Anteriormente hemos comentado que además de la presidencia imperial u obispa, muchas veces los evangelios eran en-

<sup>12</sup> El clasicismo de estas indumentarias fue señalado ya por J. Pijoan en «Arte bárbaro y prerrománico desde el s. IV hasta el año 1000», en *Summa Artis*, vol. VIII, Madrid, 1942, p. 509.

<sup>13</sup> Mateu y Llopis, Felipe, «El arte monetario visigodo. Las monedas como monumentos. Un ensayo de interpretación», en *Archivo Español de Arqueología*, vol. XVIII (1945), pp. 34-58.

<sup>14</sup> «El escenario arquitectónico de la celebración de los concilios hispanovisigóticos», en *Concilio III de Toledo. XIV Centenario, 589-1989*, Toledo, 1991, p. 769.

tronizados, sobre un trono vacío o sobre el propio altar, «hetoimasia», como se ve en el mosaico del Baptisterio de los Ortodoxos de Rávena. En el Concilio de Calcedonia los Evangelios se colocaron en medio de la asamblea, al igual que ocurría en los ambones y bemas siríacos, en los que el facistol en piedra con las Sagradas Escrituras presidía la liturgia de la palabra<sup>15</sup>. De nuevo algunas de nuestras ilustraciones nos dan una imagen plástica de tal práctica ritual; un atril o facistol con los Evangelios preside algunas escenas en el *Emilianense*: Concilios de Constantinopla (fol. 69), Cartago I (fol. 81v) y Arelatense I (fol. 104), siempre en una línea más narrativa y descriptiva que su hermano *Vigilano*.

Otros muchos detalles, como el gesto claramente enfrentado de los dos grupos de obispos, ortodoxos y heréticos, en varias escenas<sup>16</sup>, así como la clara voluntad del pintor de individualizar las imágenes, diferenciándolas en los gestos y actitudes de los personajes, demuestran un interés por huir de las escenas estandarizadas y un cierto deseo de narrar hechos relacionados probablemente con decisiones conciliares concretas. Esto nos conduce a dos conclusiones: en primer lugar, la necesidad de hacer una lectura correcta de tales escenas, a veces torpemente desarrolladas; es muy posible que en las propias actas conciliares y en las circunstancias que envolvieron la celebración de los concilios se encuentre la clave para su mejor entendimiento; y en segundo lugar, es forzoso reconocer que la fuente de la que procede este grupo de escenas del *Emilianense* difiere de la serie de ilustraciones anteriormente comentado en el *Vigilano*, mucho más repetitivo y ligada al arte imperial y a sus derivaciones.

Da la impresión de que en todas estas escenas, en las que los emperadores apenas aparecen, el protagonismo de personajes eclesiásticos es mayor; éstos aparecen reunidos y descritos en sus momentos de ac-

tividad y discusión propiamente sinodal, considerablemente alejados del carácter triunfal imperial de las escenas más usuales; nos podríamos preguntar dónde pudo generarse esta iconografía; pudo formarse también en oriente, pero en ambientes alejados de la capital, ambientes eclesiásticos, quizá monásticos, e incluso, continuando en el terreno de las hipótesis, en ambientes influenciados por la ideología en favor del protagonismo de los clérigos en las cuestiones relacionadas con la fe y la religión en general, ideología que va generándose en las obras de los teólogos ortodoxos desde los siglos VII y VIII, durante el curso de las persecuciones iconoclastas, hasta cristalizar oficialmente en el siglo IX en la famosa teoría de la «epanagógé», que vendría a sustituir la antigua imagen del emperador con funciones «de rey y de obispo» por una nueva división diárquica del poder supremo, el emperador y el patriarca, autoridad bicéfala que defenderán a partir de este momento no sólo los escritores eclesiásticos, sino el propio emperador<sup>17</sup>.

Como se puede ver, son todavía muchas las preguntas sin respuesta en el tema de la iconografía conciliar hispánica, máxime si pensamos además en las escenas que acompañan al «Ordo de celebrando concilio» visigótico y a los Concilios Toledanos, muy interesantes por la presencia en ellas de elementos clásicos, aún sin estudiar, y porque, presumiblemente, proceden de una iconografía esbozada en Toledo en el siglo VII y que suministró una base sólida a las fórmulas aplicadas en el *Albeldense* y el *Emilianense*. A la vista de todo ello, ¿no es verosímil pensar que en la península los reyes visigodos practicaron una política similar a la de los emperadores bizantinos, respecto a las imágenes, máxime cuando existía una voluntad expresa de los monarcas de implicarse en la convocatoria, acatamiento y divulgación de las decisiones conciliares convertidas en ley?

<sup>15</sup> Godoy, Cristina, *El escenario...*, op. cit., p. 772.

<sup>16</sup> En los frescos del monasterio de San Juan de Patmos los concilios son representados bajo la forma de un enfrentamiento de ortodoxos y heréticos. Ver Walter, Christopher, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, París, 1970, pp. 256-257.

<sup>17</sup> Grabar, André, *L'Empereur*, op. cit., p. 175.





# LA ANUNCIACIÓN DE SAN PERE DE SORPE, UN EJEMPLO MATIZADO DE CONTINUIDAD

CARLES MANCHO I SUÀREZ

La peculiaridad de la *Anunciación* de Sant Pere de Sorpe ha despertado, frecuentemente, la curiosidad de los investigadores (fig. 1)<sup>1</sup>. Dejando a un lado las consideraciones estilísticas y atendiendo exclusivamente a la iconografía, veremos cómo se dan una serie de constantes comunes a cualquier *Anunciación*, como son la figura de la Virgen acompañada de Gabriel, el cual aparece a su derecha, y el Espíritu Santo, en forma de paloma a la altura de la cabeza de María. Al lado de éstos encontramos dos elementos no tan frecuentes, por un lado el hecho de que la Virgen esté hilando —lleva el huso en la mano derecha—, por el otro, la presencia de un personaje femenino que, tras una cortina, observa con atención la escena.

La explicación de los tres personajes es clara, incluso el hecho de que la Virgen esté hilando es fácilmente argumentable<sup>2</sup>, aunque volveremos sobre ello. Por lo que



Fig. 1. Sant Pere de Sorpe, Anunciación.

<sup>1</sup> V. Richert, 1937, p. 6; *L'Art Catalan. Du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, salle III, n.º 3; Toubert, *op. cit.*, nota 12, p. 169; Sureda, 1981, p. 85. Las pinturas, actualmente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya —MNAC— pertenecen a la iglesia parroquial del pueblo de Sorpe —comarca del Pallars Sobirà—, en concreto la *Anunciación* estaba situada en la parte superior del muro septentrional de la nave central, formando parte de un ciclo mariano, en oposición al muro de la epístola, que recreaba escenas del Antiguo Testamento hoy muy perdidas.

<sup>2</sup> Por ejemplo, Santos Otero, 1991, *Protoevangelio de Santiago* —Prot. St.—, XI: 1-3; Pseudo Mateo —Ps Mt.—, IX: 1-2; *Libro de la Natividad de María*, IX: 1-4, por lo que se refiere a las fuentes. En la iconografía un buen ejemplo son las Ampollas de Tierra Santa —v. Grabar, 1958—. Sureda, *op. cit.*, p. 84, nos lo relaciona con la oposición Ave-Eva, presente en el ciclo: Eva es condenada a trabajar, su trabajo será hilar. Un buen ejemplo de lo que decimos se encuentra en la sala capitular de Sijena —Demushirmer, 1970, lám. 183, primer cuarto del s. XIII—.

se refiere a la *espía*, la comprensión es más difícil, y buena prueba de ello son las explicaciones que se han intentado dar<sup>3</sup>.

Tradicionalmente se ha considerado esta figura como el personaje que actúa de testigo en defensa de la virginidad de María, ante las dudas que suscitaba la concepción inmaculada de Jesucristo<sup>4</sup>. Como intentare-

<sup>3</sup> V. Sureda, *op. cit.*, nota 5.

<sup>4</sup> Tenemos que tener presente el hecho que en las escrituras se da, con cierta frecuencia, este tipo de concepciones por intervención divina: Sara y Abraham —Gn 21: 1-2—, Zacarías y Elisabeth —Lc 1: 5-23—, o Ana y Joaquín —Prot St, IV; Ps Mt, II: 3 y III; Libro de la Nat. de María, IV y V—. La diferencia fundamental es que en ninguno de los casos anteriores se mantiene la virginidad, como sucede con





Fig. 2. Porec, Basílica Eufrosiana, Visitación. Extraída de Tavano, 1975.

mos demostrar, éste no puede ser en ningún caso el origen de la escena, sino más bien una explicación posterior a un esquema iconográfico no usual.

Para empezar, en ninguno de los textos, canónicos o apócrifos, nos aparece o se nos menciona la existencia de este personaje, cosa que no sucede en otras escenas<sup>5</sup>. Así pues, no es en los textos donde podemos refugiar nuestras argumentaciones, cosa que dificulta la comprensión de esta tipología.

El siguiente paso es retroceder en el tiempo, en búsqueda de paralelos más o menos próximos que nos permitan establecer algunas relaciones. En este sentido la investigación ha resultado más fructífera, dado que no nos ha sido difícil encontrar representaciones cercanas al tipo que define Sorpe<sup>6</sup>.

Marina —Prot St, XVIII a XX; Ps Mt, XIII, 2-5; *Liber Infancia Salvatoris*, 65-76—. Es éste el gran conflicto.

<sup>5</sup> En concreto, la Natividad siempre tiene testigos de la virginidad de María —Prot St, XIX; Ps Mt, XIII: 3, *Liber Inf. Salv.*, 69—.

<sup>6</sup> Sin ser exhaustivos, presentamos a continuación una serie de obras que presentan características similares a las de Sorpe: Porec —o Parenzo—, Basílica Eufrosiana, mosaico, anterior al 553; Castelseprio, Santa Marina, frescos, s. VII-VIII; Bruselas, Musée Royaux d'Art et d'Histoire, cubiertas de mar-



Fig. 3. Castelseprio, Santa María, Esquema de los frescos de la Anunciación. Extraída de Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton Univ. Press, Princeton NJ, 1981.

Llegados a este punto, centraremos nuestra argumentación, exclusivamente, en cuatro piezas de distintos momentos, con la finalidad de facilitar la exposición. Éstas son: la *Visitación* de Porec (fig. 2), la *Anunciación* de Castelseprio (fig. 3), el marfil conservado en Bruselas (fig. 4) y el conservado en Frankfurt (fig. 5).

fil, finales del s. VIII, región del Rhin; Frankfurt A. M. Stadtbibliothek, ms. Barth. typ. 2, marfil, ca. 850, escuela de Metz; París, Bibliothèque National, Lat. 9393, s. IX, marfil, escuela de Metz; París, Bibl. Nat. Cod. Gr. 510. fol. 30v, Homilías de Gregorio Nanzano, finales del IX; París, Louvre, Lat. Molinier 1896 Nr II, ca. IX-X, marfil, escuela de Metz; Florencia, Mus. Nac., cat. Supino 1898 Nr 61, finales del XI, marfil, Italia meridional; San Petersburgo, Ermitage, Nr 195, s. XI, marfil, Italia meridional; Salerno, Catedral, antependio s. XI, escenas del Antiguo y Nuevo Testamentos, marfil, Italia meridional; Berlín, Kaiser Friedrich-Museum, cat. Voge Nr. 64, ca. 1100, marfil...; podríamos seguir con los ejemplos, sobre todo relacionados con los marfiles; para no extendernos más, remitimos al catálogo de Adolf Goldschmidt, *Die Elfenbeins Skulpturen...*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlín, Bruno Cassirer Publishers, Oxford, 1969, 1970, 1972 y 1975, también para visualizar las obras citadas como marfiles. Para las Homilías de Gregorio, v. Anna D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an image*, Princeton Univ. Press, Princeton N.J., 1986.



Fig. 4. Bruselas, Musée Royal d'Art et d'Histoire, Cubiertas de marfil con la Anunciación y la Visitación. Extraída de Choppy, 1991.

En todas ellas aparece, junto a los personajes principales, la *espía* de la misma manera a como se nos presenta en Sorpe.

En Porec, el ejemplo más antiguo de los presentados, tenemos la *Visitación*, en segundo término podemos observar cómo una figura femenina asoma tras una puerta después de apartar una cortina (fig. 2). La *Anunciación* de Castelseprio sugiere claramente un interior y volvemos a encontrar, en un plano secundario, la figura femenina que empieza a sernos familiar (fig. 3). Si atendemos por último a los marfiles veremos cómo, en el de Bruselas (fig. 4) aparecen ambas escenas, con *espía* en cada una de ellas y, en el de Frankfurt (fig. 5), el mismo esquema de Castelseprio pero con dos testigos<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> En Porec encontramos la Basílica de Eufasio, llamada así por el obispo del mismo nombre que a mediados del siglo VI se encarga de su reconstruc-



Fig. 5. Frankfurt Stadtbibliothek, detalle del marfil, Ms. Barth Typ. 2, Escuela de Metz. Extraída de Goldschmidt, 1969.

Teniendo en cuenta las piezas localizadas podemos afirmar que, en la secuencia dada entre los siglos VI al XII, incluyendo en este último a Sorpe, tenemos ejemplos del tipo de la «oyente» —como es llamada normalmente— de forma continuada. Esta constatación, que en cierta manera nos normaliza la tipología, también nos abre una serie de interrogantes.

En primer lugar, parece existir una absoluta arbitrariedad a la hora de asignar testigos entre las dos escenas, es decir, nos encontramos ciclos en que aparece sólo en la *Anunciación* (figs. 1, 3 y 5), sólo en la *Visitación* (fig. 2), o en ambas (fig. 4). Pero, sobre todo, no queda claro qué sucede con anterioridad al siglo VI, y por tanto se dificulta la tarea de dar un origen al tipo<sup>8</sup>. Es esta fractura en la cadena hacia el mundo tardo-antiguo la que nos obliga, en nuestro

ción y ampliación. Situada en la zona de Istria, es conflictiva tanto por su situación, durante mucho tiempo bisagra entre Bizancio y Roma, como por su historia; se alinearé con los partidarios del Cisma de los Tres Capítulos —557—. Para su datación, como la de los mosaicos, v. Tavano, 1975, pp. 252-272; Lazarev, 1967, p. 85 y nota 41, p. 100. Sobre Castelseprio, v. Lazarev, 1967, pp. 70-72, 94, y nota 13, p. 97; según este autor, el extenso ciclo de la Virgen y Cristo estaba destinado a combatir frontalmente el Arrianismo, en una zona hostil a la ortodoxia. El marfil de Frankfurt en Goldschmidt, *op. cit.*, nota anterior, vol. I, T. XXXI, 75; el de Bruselas tiene una magnífica reproducción en Choppy, 1991, p. 8.

<sup>8</sup> Ésta será nuestra gran dificultad: de un lado tenemos las dos crisis iconoclastas —entre los años 726-787 y los años 815-842—; del otro tenemos que una de las mejores fuentes, que es, como siempre, la ilustración de manuscritos, es difícil de consultar, dado que no existen repertorios y por tanto la dispersión es absoluta.

análisis, a volver la mirada a otro campo de la ciencia histórica, esto es: la historia social<sup>9</sup>.

Si algo tienen realmente en común tanto la escena de la *Visitación* como la de la *Anunciación*, es el hecho de que se desarrollan siempre en el ámbito del mundo femenino<sup>10</sup>. Esto, que pudiera parecer de una obviedad aplastante, es fundamental, a nuestro juicio, para entender ciertos comportamientos.

Tanto en el mundo medieval como en el romano las mujeres tienen un espacio bien definido, el gineceo<sup>11</sup>. Es aquí donde las mujeres se ven apartadas del mundo, por motivos de carácter religioso en la edad media y por motivos sociales en el mundo romano. Es aquí donde se desarrolla su actividad en el tiempo de ocio, es decir, mientras no está desempeñando su función de representación junto al marido. Es aquí, finalmente, donde se crea todo el misterio que envuelve, sobre todo en la Edad Media, el mundo femenino<sup>12</sup>. En este espacio las mujeres se ven condenadas, entre otras cosas, a hilar<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> A nuestro entender, es imposible hacer una historia del arte ajena a la comprensión de la sociedad que desarrolla este arte. Esto que parece claro para explicar el arte de los siglos XIX o XX, a medida que nos alejamos en el tiempo y, por tanto, tenemos menos información, se va dejando a un lado. Será el comportamiento social el que determinará muchas de las concepciones iconográficas, en particular, y artísticas, en general. Dado que no son demasiado numerosas las obras generales de un cierto rigor, en este campo, nos referiremos fundamentalmente a la obra de Duby, vol. I, 1987, y II, 1988.

<sup>10</sup> La existencia de mundos separados para hombres y mujeres ha sido una constante hasta el presente siglo. Esta existencia paralela necesita de unos ámbitos independientes en los cuales desarrollar la actividad de cada grupo y de uno común en el cual tener los contactos mínimos necesarios. De esta organización espacial se desprenderán una serie de efectos y reflejos, los cuales quedarán plasmados en las actividades humanas de cualquier índole, y por tanto en el arte. Un ejemplo claro de lo expuesto es la división, afortunadamente tendente a desaparecer, entre trabajos considerados propios del hombre y propios de la mujer.

<sup>11</sup> Duby, vol. I, pp. 83 y 85; vol. II, pp. 89 y ss.

<sup>12</sup> *Ibidem*, vol. II, pp. 90 y 91. Obviamente, nos referimos a las clases acomodadas, que son, en definitiva, las que se pueden permitir este tipo de vida y pagar las obras de arte.

<sup>13</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 82; vol. II, p. 90. En definitiva, y según opinión de Duby, es un espacio donde se relega a las mujeres, siempre culpables de conspirar.

Esto por sí sólo explicaría por qué, cuando el ángel aborda a la Virgen, la encuentra con el huso en la mano: está invadiendo el espacio de actividad de la Virgen, ése donde los hombres en general no tienen acceso, y en el que desarrolla su labor habitual. Esto, sin embargo, no explica aún por qué alguien ajeno a la escena asoma por la puerta. Para ello nos será muy útil conocer cuál es el concepto de público y privado, similar tanto en el mundo romano como en el medieval; en definitiva, quién puede estar y dónde en cada momento. Duby nos dice: «La parte pública aparece como esencialmente dispuesta para el festín...». Es decir, en el momento de comer es cuando todo el mundo se encuentra con todo el mundo; fuera de la sala destinada a las comidas, todos se repliegan a los ámbitos que corresponden a su sexo o condición.

El espacio privado por excelencia es la alcoba. Aquí es donde el señor y su esposa se reúnen en la «intimidad». Tenemos que decir que en ambos períodos esta privacidad es de lo más relativa; Duby no duda en calificarlo de «...promiscuidad penosa...». Toda alcoba tenía adosada una habitación en la cual se encontraban los sirvientes. La separación, a menudo, una simple cortina. A esto se añade la consideración que de los sirvientes tenían los dueños: simples muebles, o animales de compañía. No importaba, o relativamente, que asomaran por detrás de la puerta, que oyeran o que vieran, las más de las veces no se les tenía en cuenta<sup>14</sup>.

Para acabar, si nos fijáramos en las salidas exteriores de las mujeres veríamos cómo todo un séquito las acompañaba allí donde fueran. En el mundo romano: unos

<sup>14</sup> *Ibid.*, vol. I, pp. 82 y 83; vol. II, pp. 72 y 80. En el castillo de Ardres —vol. II, p. 80— la cámara contigua al lecho de los señores estaba habitada por los niños con sus nodrizas. En el mundo romano «la omnipresencia de los esclavos» —vol. I, p. 83— era tan normal que al final «no cuenta y acaba por no verlo». En ambos mundos son personas, los señores, dependientes del servicio; aunque nos sea difícil imaginar a alguien constantemente a nuestro lado para atender nuestro más mínimo gesto o necesidad, lo cierto es que era así. La casa de un noble, en la Edad Media, podía reunir a más de doscientas personas —vol. II, p. 76— entre familiares y servidores. Imaginemos todo este séquito pululando constantemente a nuestro alrededor.



esclavos asignados a esta función específica; en la Edad Media: la familia<sup>15</sup>.

La conclusión es que una mujer jamás está sola. Si esto es válido para las familias nobles, con más motivo para las reales y más aún en las imperiales, en las cuales la situación debía llegar al paroxismo. Una muestra clara de lo que decimos son los mosaicos de San Vitale en Rávena, en los cuales se aprecia claramente el séquito de Teodora, cortina incluida. Esto tiene que tener un reflejo en el arte, y una corte imperial es un magnífico amplificador. Si cada uno de nosotros hace el ejercicio de imaginar el salón de una casa, todos, sin previo acuerdo, coincidiremos en la presencia de una serie de objetos: sofá, teléfono, una mesa... Disentiremos en las dimensiones, las formas, los colores, pero no en los objetos, dado que es normal que éstos se encuentren donde los habremos situado, hasta el punto de que no hallarlos allí nos causaría extrañeza. Pues bien, en este caso podríamos aplicar el mismo esquema.

Según nuestra opinión, el origen, una vez más independientemente de la justificación que se dé con posterioridad al tipo, reside en este reflejo social. Por ello, ante la evidencia de que sólo a partir de un determinado momento, no antes, es importante representar el ciclo de la Virgen —uno de los primeros ejemplos de *Anunciación* son las ampollas de Tierra Santa, ca. s. VI, y su esquema compositivo es aún muy limitado—, para el mundo tardo-antiguo tendremos que buscar, no anunciaciones que con toda seguridad no encontraremos<sup>16</sup>, sino representaciones de los

ámbitos privados en los cuales la mujer desarrolla su actividad.

Éstos son mostrados frecuentemente dado que también es común que muchos de los episodios históricos y mitológico-literarios sucedan en este espacio. Uno de los mejores ejemplos que tenemos —no el único— en tierras hispánicas, y en el cual se muestra claramente lo que queremos decir, es el mosaico de la villa romana de la Olmeda de Pedrosa de la Vega —Palencia—<sup>17</sup>, situado cronológicamente por la arqueología a caballo de los s. IV-V (fig. 6). Ejemplos musivarios como el mencionado se dan en esta época con cierta frecuencia<sup>18</sup>. El tema que ilustra es el del refugio de Aquiles, fingiendo ser una mujer, en el gineceo de la casa de Licomedes en la isla de Skiros<sup>19</sup>; en concreto nos muestra el momento en que

toire de l'art païen (...)». Weitzman, 1979, p. 238, n.º 213, opina lo mismo y nos pone un ejemplo muy claro de lo que decimos: el nacimiento de Aquiles en Nea Paphos, como ejemplo de lo que será una nati-vidad cristiana. Las preocupaciones en torno a la figura de la Virgen surgirán a raíz del Concilio de Éfeso —en 431—, que intenta liquidar la cuestión del Nestorianismo; por este motivo, los ejemplos conservados son tan tardíos. Todos los elementos que, a partir del primer esquema de las ampollas —v. nota 6—, se añadan, tienen que ser explicados por otro origen.

<sup>17</sup> V. Palol, 1971; 1983; Stern, 1977, p. 17, nota 1. Este último hace referencia a: 12 pinturas, 20 relieves, 9 mosaicos y ejemplos en artes menores. Como se puede comprobar, el tema fue profusamente utilizado y según el autor se remonta al siglo V a.C. La fuente de la cual surge la podemos encontrar en Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 162 y ss; y en Stacio, *Aquileida*, I, 841 y ss. Sin duda alguna es sólo un ejemplo, puesto que constantemente nos aparecen figurados gineceos, en la literatura clásica —v., por ejemplo, *Ilíada*, I, 360 y ss.—.

<sup>18</sup> V. Stern, *op. cit.*, nota anterior; Reinach, 1970, pp. 166 y 167, figs. 1 a 8; Bandinelli, 1971, p. 45, fig. 38 y p. 230, fig. 212. Según Palol, *op. cit.*, la explicación reside en el hecho de que es un tema atractivo tanto para los cristianos como para los paganos: para los primeros el héroe resalta la calidad de los mártires, para los paganos refuerza sus reivindicaciones en relación a las demandas de Juliano el Apostata —361-363—.

<sup>19</sup> V. Stern, *op. cit.* Aquiles, protegido por su madre Tetis, es enviado a refugiarse en casa de Licomedes, rey de la isla de Skyros. Estará durante nueve años, haciéndose pasar por una mujer, conviviendo con las hijas del rey. A consecuencia de esto, Deidamia, una de las hijas de éste, tendrá un hijo después de la marcha de Aquiles. El héroe será descubierto por Odiseo al ponerle delante unas armas y hacer sonar las trompetas, ante lo cual Aquiles no podrá reprimir su ímpetu masculino.

<sup>15</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 83; vol. II, p. 93. A la señora romana, la decencia la obligaba a salir con las *comites* —señoritas de compañía— y el *custos* —un varón que también atendía esta función—. Para la medieval era aún más estricto el celo, pues era la familia la que salía con ella con el fin de escoltarla; si recordamos la cifra citada en la nota anterior, debían ser excursiones muy concurridas.

<sup>16</sup> Aunque en este momento coexisten y se imbrican las culturas pagana y cristiana, esta última aún está elaborando sus programas, fundamentalmente cristológicos —recordemos que es en este momento cuando surgen conflictos con el Arrianismo o el Monofisismo—, mientras que la primera se muestra en toda su exuberancia, la cual alimentará las necesidades de los autores cristianos. Réau, 1955, pp. 52-53: «En fait les artistes chrétiens n'ont pas cherché à créer, pour traduire des croyances nouvelles, un art nouveau: ils se sont contentés de puiser dans le réper-



Fig. 6. Pedrosa de la Vega, Palencia, Esquema del mosaico con la representación de Aquiles en Skyros. Extraída de Palol, 1971.

Aquiles se descubre como hombre ante sus compañeras de gineceo, incitado por Odisseo. Obviamente, la conexión directa de este tema con el que encontramos en Sorpe (fig. 1) es remota, aunque podemos admitir cierta proximidad entre las figuras de Rea, esposa de Licomedes, cogiendo el huso de manos de su hija<sup>20</sup>, y la Virgen y la oyente.

Nuestra pretensión es poner de relieve que, paralelamente a las representaciones que, con un origen en el mundo clásico, por un proceso de sustitución simple han reinterpretado su significado sin por ello experimentar ninguna alteración en su esquema compositivo<sup>21</sup>, hay otra serie, ignorada, de ciclos o tipos que tienen el mismo origen pero han sufrido una readaptación más severa, aunque han mantenido la lógica visual o conceptual del entorno en que fueron

concebidas. A partir de un momento determinado esto puede caer en el olvido, pero la inercia, y la necesidad, hace que se sigan mostrando igual, aunque para ello se tenga que dar, en ese momento, una explicación diferente de la que fue su origen.

Así entendemos nosotros el caso de Sorpe, desvinculado de cualquier ambiente que pueda permitir esa lógica a la cual hacíamos alusión. Es sin duda la obra de uno de esos tantos maestros itinerantes<sup>22</sup> que, gracias a las anotaciones de sus cuadernos, sembraron de novedades tierras alejadas del lugar de su formación.

¿Por qué no podemos admitir la otra explicación, la de la *espía*? Porque colocar una *espía* u oyente respondería a la necesidad de demostrar que la sospecha no tiene fundamento y, como hemos referido anteriormente, al artista en cuestión le da igual que sea una Visitación que una Anunciación, en el momento de poner al personaje que observa. Se nos podría argumentar que también, socialmente, el misterioso gineceo daba lugar a especulaciones del tipo de relaciones homosexuales entre las integrantes del mismo para saciar su instinto pecaminoso<sup>23</sup>, pero convendremos en que, por este motivo, no ha lugar la vigilancia de María y Elisabeth.

Por tanto, la explicación se puede mantener para la Anunciación, pero no para la Visitación y, en consecuencia, pierde toda la fuerza.

Desgraciadamente, de la Visitación que con toda seguridad acompañaba a nuestra escena<sup>24</sup> en Sorpe, no queda más que el resto de una cortina; de haberse conservado, hoy tendríamos un argumento más pa-

<sup>22</sup> Siempre se ha querido ver en él a alguien venido de la Lombardía marcado por un cierto bizantinismo. A este respecto, v. Francovich, 1955, p. 419; Ainaud, 1957, pp. 18-19; Demus-Hirmer, pp. 74 y 152; Wettstein, pp. VII y 110; Gudíol-Vilà-Reglà, 1974, p. 178; Sureda, 1981, pp. 218 y ss.; Ainaud, 1989, p. 22; Ainaud-Sánchez-Roig-Adell-Cases, 1993, p. 158.

<sup>23</sup> Duby, vol. II, p. 91.

<sup>24</sup> Alcolea-Sureda, p. XII —aunque dice explícitamente Anunciación, entendemos que es un error y que se refiere a Visitación—. Sureda, 1981, p. 86, y nota 117, p. 123, obviamente no se ha conservado a pesar de que la catalogación de Sureda parezca sugerirlo; evidentemente, se refiere a que hay evidencias de su presencia en el ciclo.

<sup>20</sup> Palol, 171, p. 229.

<sup>21</sup> Por ejemplo, la Natividad, el Pantocrátor...



ra justificar nuestra hipótesis, la cual creemos bien fundada a pesar de todo. El ejemplo más claro es el marfil de Bruselas (fig. 4).

Aún nos quedaría por argumentar la transmisión del modelo. Como es frecuente en cualquier intento de conexión con la cultura romana, el Imperio Bizantino tiene un papel fundamental. En primer lugar porque, en cierta medida, hereda los rasgos socio-culturales, políticos y económicos; en segundo lugar porque también hereda su plástica, todo esto matizado por una pátina de orientalismo. Es, pues, en este ambiente tan dirigido por la Corte donde el tipo de las/los oyentes tendrá facilidad para extenderse —ya hemos mencionado a Teodora en Rávena, pero podríamos fijarnos también en la actitud de Sara ante la recepción de Abraham a los arcángeles<sup>25</sup>—.

Desgraciadamente, las crisis iconoclastas nos obligan a suponer unas pérdidas para Oriente. De todas maneras, y a pesar de la oscuridad de este momento, las relaciones entre Oriente y Occidente son relativamente conocidas. Nadie puede dudar del constante trasvase entre los dos mundos.

Si nos fijamos en las piezas conservadas en el Occidente veremos cómo la mayoría son marfiles, salidos, sin duda, de ambientes palatinos o su entorno. Esto nos da a entender que la transmisión efectivamente se da entre estos centros, en los cuales se puede suponer aún el sentido originario en la aplicación del motivo, dado que también encontramos diversidad en la aplicación del tipo<sup>26</sup>.

La misma característica de las piezas, esto es, su movilidad, nos deja claramente definida la manera en que pudo ser accesible a otros artistas y cómo se pudo llegar a extender la tipología. Obviamente, estamos hablando, no de un gran fenómeno, sino de un proceso más bien modesto, pero que a nuestro entender explica bastante bien: un modelo de continuidad, unos procesos de elaboración de tipos iconográficos y unas vías de transmisión.

## BIBLIOGRAFÍA

- AINAUD, Joan (1957): *España. Pinturas Románicas*, col. Unesco, n.º 7, París.
- (1989): «La fascinació del romànic», en *La pintura catalana*, vol. I, Ed. d'Art Albert Skira-Carroggio, Ginebra-Barcelona.
- AINAUD, J.; SÁNCHEZ, Inma; ROIG, Albert; ADELL, Joan Albert, y CASES, M.ª Lluïsa (1993): «Sant Pere de Sorpe», en *Catalunya Romànica*, vol. XV, Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona.
- ALCOLEA, Santiago, y SUREDA, Joan (1975): *El romànic català. Pintura*, Ed. Juventud, Barcelona.
- *L'art catalan du Xe au XVe siècles*, Jeu du Paume des Tuileries (marzo-abril 1937), Librairie-Imprimerie Gauthier-Vilars, París, 1937.
- BANDINELLI, Ranuccio Bianchi (1970): *Roma centro del Poder*, col. El Universo de las Formas, Ed. Aguilar, Madrid.
- *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XVI, Ravenna, 16-29 marzo 1969, Ed. Longo, Ravenna.
- CHOPPY, Étienne (1991): *L'Annonciation*, Ed. Agep, Marsella.
- DEMUS, Otto, y HIRMER, Max (1970): *La peinture murale romane*, 2.ª ed. (1.ª de 1968), Ed. Flammarion, París.
- DUBY, Georges (dir. juntamente con ARIES, P.) (1987 y 1988): *Historia de la Vida Privada*, vols. I y II (5 vols.), Ed. Taurus, Madrid.
- DURLIAT, Marcel (1974): «Iconographie d'abside à la fin du XIe et dans la première moitié du XIIe siècle», en *Cahiers Sant-Michel-de-Cuxa*, n.º 5, pp. 99-131.
- FRANCOVICH, Géza de (1955): «I problemi della pittura e della scultura preromantica», en *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, 6-13 abril 1954, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto.
- GOLDSCHMIDT, Adolf (1969): *Die elfenbeinskulpturen, aus der zeit des karolingischen und sächsischen kaiser*, VIII-XI, Band I, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaften, Berlin i Bruno Cossirer Publishers, Oxford.

<sup>25</sup> V. Corso, 1969, p. 53, fig. 9.

<sup>26</sup> V., por ejemplo, el repertorio de piezas que nos ofrece Goldschmidt, *op. cit.*, vol. IV, t. LIX, LX y LXI.

- (1970): Ídem, Band II, Berlín.
- (1972): *Die..., aus der romanischen zeit XI-XIII*, Band III, Berlín.
- (1975): Ídem, Band IV, Berlín.
- GUDIOL, Josep; REGLA, Joan, y VILA I VALENTI, Joan (1974): *Cataluña*, col. «Tierras de España», vol. I, Madrid.
- GRABAR, André (1958): *Les Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Librairie C. Klincksieck, París.
- LAZAREV, Viktor (1967): *Storia della Pittura bizantina*, Giulio Einaudi Editore, Turín.
- PALOL, Pere de (1971): *Los dos mosaicos hispánicos de Aquiles: el de Pedrosa de la Vega y el de Santisteban del Puerto*, dentro de los actos del II Colloque International our l'Étude de la Mosaïque Antique, Viena, 30 agosto-4 septiembre.
- (1983): *La villa romana de la Olmeda de Pedrosa de la Vega (Palencia)*, Guía de excavaciones de la Diputación Provincial, 2.<sup>a</sup> ed.
- REAU, Louis (1955): *Iconographie de l'art chrétien*, vol. I, P.U.F., París.
- REINACH, Salomon (1970): *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*, edición anastática, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- RICHERT, Gertrud (1937): «La iconografía del Crist i de la Verge en les pintures murals romàniques del Museu d'Art de Catalunya», en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VII, n.º 68, pp. 1-11.
- SANTOS OTERO, Aurelio de (1991): *Los evangelios apócrifos* (7.<sup>a</sup> edición, reimpresión), B.A.C., Madrid.
- STERN, Henry (1977): *Les mosaïques des maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyre*, París.
- SUREDA I PONS, Joan (1981): *La pintura romànica a Catalunya*, col. Alianza Forma, n.º 17, Ed. Alianza Editorial, Madrid.
- TAVANO, Sergio (1975): «Mosaici parietali in Istria», en *Mosaici in Aquileia e nell'alto Adriatico*, Ed. Centro di Antiquità Altoadriatiche, Casa Bertoli, Aquileia, Atti della V Settimana di Studi Aquileisi, 25 abril-1 mayo 1974, Udine, 1975, pp. 245-273 + 24 il.
- TOUBERT, Hélène (1969): «Un fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'«Arbor bona-ecclesia, Arbor mala-synagoga»», en *Cahiers Archéologiques*, XIX, pp. 167-189.
- WEITZMANN, Jurt (1979): *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catálogo de exhibición del Metropolitan Museum of Art, 19 de noviembre de 1977 al 12 de febrero de 1978, Ed. K. Weitzmann y Princeton University Press, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

# LOS MODELOS CLÁSICOS DE LA ESCULTURA MONUMENTAL ESPAÑOLA: DE FINES DEL SIGLO XI A FINES DEL SIGLO XII

DULCE OCÓN ALONSO

Departamento de Historia del Arte. Universidad del País Vasco

Los estudios de Adhemar, Panofsky, Saxl u Oakeshot<sup>1</sup> han demostrado el carácter recurrente que la asimilación de la Antigüedad tuvo en el arte medieval. Si todo el período medieval estuvo transido de elementos antiguos, en algunos momentos la recurrencia a prototipos clásicos se revela con tanta fuerza que se ha llegado a hablar de «renacimientos» o «renovatos». El magistral análisis de estos renacimientos medievales realizado por Panofsky<sup>2</sup> trazó unas líneas metodológicas que, en gran medida, resultan imprescindibles para abordar la cuestión del diálogo que el arte medieval mantuvo con el pasado grecolatino.

En cuanto al llamado «protorrenacimiento»<sup>3</sup> del siglo XII, Panofsky distinguía dos momentos. Un primer momento vendría a coincidir con la creación de la escultura mo-

numental animada por el «romanismo» de la reforma gregoriana a fines del siglo XI. El segundo momento lo situaba Panofsky en la segunda mitad del siglo XII, en sintonía con la revitalización de la cultura clásica operada en los principales centros intelectuales europeos<sup>4</sup>. Sólo en este segundo renacimiento, que culmina en los años cercanos a 1200, los artistas occidentales habrían sido capaces de captar lo que constituye el principio esencial de la estatuaría clásica, es decir, «la interpretación del cuerpo humano como entidad autónoma», aquello para lo cual la escultura del románico pleno se había mostrado incapacitada, bien por las linealizaciones, alargamientos y contorsiones que constituyen la «transposition à la bourguignonne», bien por la excesiva fidelidad detallista a sus modelos<sup>5</sup>.

La escultura monumental española ilustra puntualmente los dos momentos definidos por Panofsky, si bien ofrece interesantes particularidades que merecen ser reseñadas. Han pasado más de veinte años desde que Serafín Moralejo, con ocasión del Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Granada, revelara la decisiva influencia que tuvo en la formación del estilo escultórico de fines del siglo XI en el norte peninsular el conocimiento de un sarcófago tardo-antiguo, el sarcófago de Husillos, que hoy se guarda en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid<sup>6</sup>. Su es-

<sup>1</sup> Adhémar, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français; recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Studies of the Warburg Institute VII, London, 1939; Panofsky, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1986, 5.ª ed. (1960); Panofsky, E., y Saxl, F., «Classical Mythology in Mediaeval Art», *Metro-politan Museum Studies*, IV, 2, 1933, pp. 229 y ss. También Oakeshot, W. F., *Classical Inspiration in Medieval Art*, Londres, Chapman & Hall, 1959. Más recientemente, Sez nec, J., *La survie des Dieux antiques*, París, Flammarion, 1980 (trad. esp., Taurus, 1983).

<sup>2</sup> Panofsky, E., *Renacimiento y renacimientos*, op. cit., Madrid, 1986 (Stockolm, 1960). El tema había sido tratado por Panofsky en un ensayo anterior, «Renaissance and Renascences», *Kenyon Review*, VI, pp. 201-236.

<sup>3</sup> El término «protorrenacimiento» aplicado al arte del siglo XII fue consagrado en la historiografía alemana por Hamann, R., *Südfranzösische Protorennaissance (Deutsche undfranzösische Kunst in Mittelalter, I)*, Marburgo, 1923, y por Horn, W., «Altchristliches in der südfranzösischen Protorennaissance des 12. Jahrhunderts», *Die Antike*, X, 1934, pp. 264 y ss.

<sup>4</sup> Sobre este aspecto sigue siendo imprescindible la obra de Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1955 (1927).

<sup>5</sup> Panofsky, op. cit., 1986 (1960), p. 105.

<sup>6</sup> Moralejo, S., «Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, Granada, 1976, tomo I, pp. 427-433.

tudio, en el que venían a demostrarse los numerosos préstamos clásicos incorporados por los escultores de Frómista, Jaca, León o Santiago en sus obras, dio forma de un modo inapelable a las imprecisas observaciones vertidas en la historiografía anterior respecto al clasicismo de la primera escultura románica española. La acusada tendencia de la escultura románica hispana de ese momento hacia la plenitud del volumen, frente a las obras tolosanas o borgoñonas contemporáneas, más proclives a un relieve aplastado, hallaba, asimismo, una explicación convincente al margen de consideraciones más o menos deterministas. Las particularidades del estilo del taller de Frómista-Jaca hallaban su razón de ser en la feliz oportunidad de haber podido extraer enseñanzas de una espléndida pieza antigua en el crucial momento en que se estaba gestando un nuevo estilo escultórico ávido de modelos clásicos. Así, mientras en la vecina Toulouse otro creador de la escultura monumental de fines del siglo XI, que hemos de considerar contemporáneo del maestro de Jaca<sup>7</sup>, el maestro Bernardus Gilduinus se inspiraba en modelos suntuarios de tradición carolingia u otoniana<sup>8</sup>, trasladando a sus bajorrelieves los recursos formales del arte áulico anterior, el conocimiento de una fuente clásica hacía que los

capiteles de Frómista o Jaca se poblaran de impresionantes desnudos (figs. 1 y 2)<sup>9</sup>, personajes tocados con casquetes de rizos y vestidos con túnicas, trabajados con un concepto de plenitud de las formas.



Fig. 1. Husillos



Fig. 2. Frómista

La revitalización de los modelos clásicos que se produce en la escultura monumental española del último cuarto del siglo XII se distingue de este primer momento tanto en su espíritu como en sus fuentes. Ciertamente, si la inspiración en los testimonios de la Antigüedad y el recuerdo de los renacimientos anteriores animó de partida el renacimiento de la escultura monumental a fines del siglo XI, las últimas décadas del siglo XII ofrecen en toda Europa un panorama distinto. Una nueva cultura aristocrática de perfiles humanistas rechaza el arte formalizado anterior y ve en las fases más avanzadas del arte de Bizancio un ejemplo de refinamiento acorde con la ideología de las cortes y con las nuevas tendencias del pensamiento. Las fuentes utilizadas por los escultores hispanos son un reflejo, siquiera parcial, de este cambio de actitudes e intereses. Hasta ellos llega un repertorio de nuevas recetas para la construcción de figuras que apuntan a una creciente recuperación del carácter orgánico de la anatomía y a la utilización de innovadores recursos para los plegados que rompen con la arbitrariedad de recetas anteriores. A diferencia de la fase anterior, las «poses» que gozan de un mayor favor son aquellas que sugieren la tridimensionalidad

<sup>7</sup> Según se desprende de la existencia de un modillón reemplazado en el ábside románico de Jaca en el estilo de Gilduin y de una cabeza de gran fuerza expresiva en la puerta Miègeville de Saint Semin de Toulouse, que remite al repertorio clásico extraído del sarcófago de Husillos. Moralejo, S., «Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca», en *Bulletin Monumental*, 131, 1973, pp. 7-16.

<sup>8</sup> El maestro Bernardus Gilduinus, o Bemard Gilduin, cuyo nombre podría incluso hacer pensar que pertenece a la tradición suntuaria, realiza en un cuidado estilo que parece transposición monumental de obras de marfil o metal los relieves que hoy se hallan resituados en el deambulatorio de Saint Semin de Toulouse y que, según estudió Thomas Lymann, posiblemente formaban parte de la decoración primitiva del santuario. Gilduin es a la vez el último creador de mesas de altar y el primer creador de la monumentalidad románica. Con su taller puede asociarse la realización en torno a 1100 de la portada Miègeville y los relieves del claustro de San Pedro de Moissac. Lymann, T., «La table d'autel de Bemard Gilduin et son ambiance originelle», en *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, n.º 13, 1982, p. 5373. Lymann, T., «Arts somptuaires et art monumental: bilan des influences auliques pré-romanes sur la sculpture romane dans le sud-ouest de la France et en Espagne», en *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, n.º 9, 1978, p. 115-127.

<sup>9</sup> Las numerosas ilustraciones que esta comunicación requiere, y que desbordan con mucho el límite permitido por la organización del Congreso, ha conducido a presentar dibujos en vez de fotografías, pese al riesgo de interpretación subjetiva que ello conlleva. Dado que de lo que fundamentalmente se trata es de plantear el seguimiento de esquemas de construcción, el dibujo es, sin embargo, un medio idóneo para evidenciarlos.



de las figuras. Un limitado repertorio de figuras en «contrapposto», tímidos ensayos de escorzos anatómicos y construcciones «serpentinatas» a la antigua<sup>10</sup> constituyen el aspecto más evidente del lenguaje común de signo antiquizante que la escultura hispana comparte con determinados productos de la corriente aristocrática europea de la segunda mitad del siglo XII<sup>11</sup>.

En la definición de estos nuevos cuerpos de proporciones más cercanas a la realidad y que se mueven con una renovada naturalidad, resulta esencial la asimilación de recetas de pliegues para las vestiduras procedentes según los casos de una u otra de las oleadas de bizantinismo definidas por la historiografía<sup>12</sup>: el «damp fold», con sus

formas de lágrima en las articulaciones, o el «estilo dinámico», con sus remolinos y agitación lineal. Los mejores exponentes de ello son el Maestro de Estella, de una parte, algunos de cuyos planteamientos son equiparables con la transposición monumental de las corrientes miniaturísticas inglesas realizada en las esculturas del cancel de coro de la catedral de Durham (ca. 1155). La comunidad de modelos utilizados por los artistas europeos que trabajan en distintos medios en este final del siglo XII también halla su reflejo en los ambientes artísticos hispanos. La relación estilística de las esculturas del maestro de Estella con algunas figuras del frontal de Aralar, en las que se aprecian las recetas propias del «damp-fold style», nos habla de la existencia de medios artísticos integrados, que afectan tanto a la renovación de los talleres miniaturísticos como a los talleres de esmaltes o a los talleres escultóricos.

El juego de plegados propio del estilo dinámico, por su parte, se manifiesta con especial intensidad en las realizaciones tardías del claustro bajo de Silos y en el tímpano de la desaparecida portada norte de la iglesia<sup>13</sup>. Las figuras del tímpano procedente de la puerta norte adquieren así esa especial agitación emocional de lo mejor del arte de finales de siglo en Europa.

Junto a estos rasgos, y como signo más profundo de la renovación sufrida por la escultura española mediante el contacto con las corrientes antiquizantes, debe resaltarse la nueva intensidad psicológica que adquieren las figuras. Seres que expresan sentimientos y vida interior, que parecen responsables de sus movimientos y actitudes, que encarnan en definitiva el protohumanismo de fines del siglo XII, se difunden en la obra de los mejores escultores que trabajan en España en esos momentos. Junto a la inigualable calidad de algunas de las figuras del Pórtico compostelano, merece ser destacada la labor del maestro de Silos.

<sup>10</sup> He llamado la atención sobre la mayoría de estas nuevas recetas en «Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200», en *El Románico en Silos*, IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988, Abadía de Silos, 1990, pp. 501-510, en «Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII», en *Alfonso VIII y su época* (Aguilar de Campoo, 1-6 de octubre de 1990), Centro de Estudios del Románico, 1992, pp. 307-320, y en «La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental castellana en torno a 1200», en *Actas del IX Congreso del C.E.H.A.*, León, 1992, en prensa.

<sup>11</sup> Dicha corriente fue perfilada gracias a los trabajos de Koehler, W., «Byzantine Art in the West», en *Dumbarton Oaks Papers*, I, 1941, pp. 61-87. Kitzinger, E., «The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries», en *Dumbarton Oaks Papers*, 1965, pp. 27-47, y «Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships», en *Gesta*, IX/1, 1970, pp. 49-56. Demus, O., *Byzantine Art and the West*, Nueva York, 1970. Junto a ellos hay que citar las aportaciones de Weitzmann, Wormald y Oakeshot, cuyos trabajos se citan en las notas 11 y 13. Más recientemente, Sauerländer, W., «1188. Les contemporains du Maestro Mateo», en *Actas del Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988, Santiago de Compostela (Xunta de Galicia), 1991, pp. 7-21.

<sup>12</sup> La llamada «primera oleada» fue definida por Koehler como «damp-fold style», o estilo de los paños mojados, en 1940 (Koehler, *op. cit.*). Su influjo, precisado también por Koehler en este estudio, se aprecia especialmente en las artes bidimensionales y se extiende a manifestaciones de centros europeos muy diversos en la primera mitad del siglo XII: pintura de Borgoña, miniaturas de la escuela de Salzburgo, manuscritos romanos, miniatura inglesa. La segunda oleada, o «estilo dinámico», fue definida primeramente por Weitzmann y precisada posterior-

mente por Kitzinger y Demus. Weitzmann, K., «Various Aspects of Byzantine Influence on Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Centuries», en *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 1966, pp. 3-24, esp. p. 23. Kitzinger, E., *op. cit.*, 1965, esp. p. 30. Demus, O., *op. cit.*

<sup>13</sup> Yarza, Joaquín, «Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos», *Goya*, 96, 1970, pp. 342-345.



La fuerza expresiva que poseen sus figuras alcanza su cenit en la extraordinaria cabeza del Simeón de la escena de la Presentación en el Templo que centra la composición del tímpano de Silos.

Los modelos en los que presumiblemente se basa toda esta renovación se hallan tan difundidos en las corrientes antiquizantes de la segunda mitad del siglo XII que resulta difícil precisar el origen exacto de las novedades. Tanto en los talleres del Mosa como en los «scriptoria» ingleses o de la zona del Canal, en la pintura de Borgoña o en los talleres escultóricos de la Isla de Francia, los nuevos diseños de figuras hallan una acogida que puede calificarse de general. Su origen parece hallarse de un lado en la revitalización de modelos otonianos o carolingios, y de otro en la difusión del repertorio pictórico del tardío arte conmenio. Los mosaicos de la capilla palatina de Palermo o de Santa María Nuova de Monreale aparecen como una de las vías mediante las cuales pueden haberse introducido en los países occidentales los modelos de acusado clasicismo de la renovación pictórica oriental, una renovación que en el período comprendido entre 1160-1170 lograba sus más altas cotas de intensidad expresiva en el arte de la metrópoli y de la cual sobreviven hoy, como reflejos provinciales, las pinturas de San Jorge de Old Ladoga o de San Pantaleimon de Nerezi y los propios mosaicos de Monreale. En concreto, el influjo de los conjuntos musivarios sicilianos se invoca con frecuencia como fuente de la renovación operada en la miniatura inglesa del último tercio del siglo XII, que culmina en la labor del maestro conocido como Maestro de la Hoja Morgan, un maestro que participa en la última fase de ilustración de la Biblia de Winchester<sup>14</sup>. La fascinación que los diseños de los

mosaicos de Sicilia ejercieron sobre los artistas occidentales se manifiesta, por otra parte, en las transposiciones efectuadas en dos de los libros de modelos de fines del siglo XII o comienzos del XIII que se han conservado, las Hojas de Friburgo y las hojas de Wolfenbuettel<sup>15</sup>.

Los nuevos modelos culminarán en torno a 1200 en el arte de sabor clásico que puede apreciarse en diversos países y en diversos medios, siendo sus máximos ejemplos las obras de Nicolás de Verdún, el salterio de Canterbury y las esculturas de las portadas del crucero de Chartres. El proto-renacimiento apuntado en estas obras sucumbirá, no obstante, ante el empuje de las tendencias lineales del gótico del XIII.

En España la llegada de los modelos renovadores coincide con la introducción de las modas inglesas en la ilustración de manuscritos, lo cual perfila una posible vía por la que las novedades de construcción de figuras pueden haber alcanzado a los escultores<sup>16</sup>. Dentro de las realizaciones hispanas de inspiración bizantinizante, las pinturas de Sigüenza, cuya filiación estilística inglesa se ha invocado con frecuencia<sup>17</sup>, no

*Bible*, London, 1945; id., *The Two Winchester Bibles*, Oxford (Clarendon), 1981. Ayres, L. M., «The work of the Morgan Master at Winchester and English Painting of the Early Gothic Period», *The Art Bulletin*, LVI, 1974, pp. 201-223; id., «English Painting and the Continent during the Reign of Henry II and Eleanor», en *Eleanor of Aquitaine, Patron and Politician*, Austin and London, 1976, pp. 116-145.

<sup>15</sup> Las Hojas de Friburgo fueron consideradas por Otto Demus como un libro de modelos confeccionado a partir de los mismos modelos que manejaban los mosaicistas de Monreale, y habrían servido de inspiración para algunas de las figuras del *Hortus Deliciarum*, Demus, O., *op. cit.*, p. 445. Los dibujos de Wolfenbuettel, por su parte, pudieran hallarse traducidos al *Evangelario* de Goslar, que se atribuye a la misma mano. Weitzmann, K., «Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbütteler Musterbuches», *Festschrift Hans R. Hahnloser*, Basel-Stuttgart, 1961, pp. 223-250.

<sup>16</sup> Sobre la coincidencia de esta fase escultórica con la llegada de influjos ingleses a la miniatura española he tratado en «Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII», *op. cit.* Por otra parte, tratando de la encrucijada de relaciones inglesas y bizantinas de la miniaturas del *Tumbo A*, Serafín Moralejo ya planteaba la posibilidad de que Inglaterra hubiera tenido algo que ver en el bizantinismo que revela la inspiración del Pórtico de la Gloria. Moralejo, S., «La miniatura en los Tumbos A y B», en *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985, p. 58.

<sup>14</sup> Wormald, Francis, «The Development of English Illumination in the Twelfth Century», (1943), en *Collected Writings, II: Studies in English and Continental Art of the Later Middle Ages*, London (Harvey Miller), 1988, pp. 21-42. Kauffmann, Michael, «Romanesque Manuscripts 1066-1190», en *Survey of Manuscripts Illuminated in the British Islands*, III, London (Harvey Miller), 1975; id., «Manuscripts», en *English Romanesque Art 1066-1200*, Catálogo de la Exposición realizada en la Hayward Gallery (5 de abril al 8 de julio de 1984), London (Arts Council of Great Britain), 1984, pp. 84-85. Oakeshot, Walter, *The Artists of the Winchester*

sólo proporcionan el paralelo más ajustado para algunas de las composiciones de Silos, como la *Presentación en el Templo*, sino que también incluyen la mayoría de las figuras construidas en tres dimensiones que se aprecian en la escultura española del último tercio del siglo XII. La Virgen del Nacimiento, el Noé ebrio, el Cristo de la admonición a Adán y Eva, o la figura de Abel ofrendando el cordero de los murales de Sigüenza resumen gran parte de las experiencias novedosas de «contrappostos» y figuras «serpentinatas» que pueden hallarse en el inventario de «poses» desarrolladas en la escultura española. El ángel de la Anunciación del pilar S.O. del claustro de Silos (fig. 11), o la figura homónima del capitel que corona el parteluz del Pórtico de la Gloria (fig. 13), y todos sus epígonos castellanos o navarros (fig. 14)<sup>18</sup>, comparten diseño con el Abel de Sigüenza (fig. 12) y con numerosos ejemplares europeos<sup>19</sup>. La Virgen del tímpano del monasterio castellano (fig. 4) posee un notable parecido tanto con la del Nacimiento de Sigüenza (fig. 5) como con las de Nicolás de Verdún (Atar de Klosteneuburg, fig. 6)), el tímpano de Laón (fig. 7) o el Psalterio de Ingeborg (fig. 8)<sup>20</sup>. Su esquema se repite por el mismo taller en un capitel del claustro, y en de la figura de Jesús de la base del árbol genealógico de Cristo del pilar S.O. del claustro silense. El

Cristo de la admonición a Adán y Eva (fig. 20) construye una figura helicoidal del mismo tipo que la del ángel en diseño «serpentinato» de la visita de las Marías de Estella (fig. 19).

En una fase tardía del arte aragonés que debe corresponder al menos a los comienzos del siglo XIII, en la labor del taller de la Peña, se recogen gran parte de las figuras concebidas de acuerdo con las de estas recetas. La más polémica de ellas es la del rey mago en actitud prosquinética que besa el pie del niño, repetida en los tímpanos de Agüero y de Biota. La identidad de su gesto con las realizaciones de los Pisano llevó incluso a pensar en retrasar las fechas concedidas a la escultura aragonesa<sup>21</sup>. Sin embargo, la comprensión del amplio fenómeno de difusión de los modelos extraídos del ámbito pictórico bizantino entre los escultores hispanos da cumplida explicación de la identidad de sus gestos con las realizaciones trecentistas de los Pisano sin necesidad de recurrir a una improbable influencia de los escultores italianos sobre el maestro aragonés. Tanto los Pisano, y en especial Nicolás, al que se supone formado en el ambiente de la Sicilia fredericiana<sup>22</sup>, como Duccio, manejarán las mismas fuentes bizantinizantes que los artistas de fines del siglo XII. La figura del rey mago que besa el pie del niño no es la única identidad que puede hallarse entre la escultura de este momento y el arte gótico italiano. En el púlpito del baptisterio de Pisa (1259) Nicolás construye la virgen del Nacimiento (fig. 9) según el modelo en «contrapposto» que puede verse en Silos, y reproduce la postura del ángel arrodillado que también se ha comentado para los magos de la Adoración

<sup>17</sup> Pächt, O., «A Cycle of English Frescoes in Spain», *Burlington Magazine*, CIII, 1961, pp. 166-175. Oakeshot, W., *Sigüenza, English Romanesque Paintings in Spain and the Winchester Bible Artists*, Londres, 1972. Zarnecki, G., *English Romanesque Art*, op. cit., p. 134, n.º 87 del catálogo. Recientemente Ángel Sicart ha incidido en las fuentes hispánicas de Sigüenza, Sicart, A., «Las pinturas de Sigüenza», *Cuadernos de arte español*, 39, Madrid, 1992.

<sup>18</sup> Gredilla de Sedano, Ahedo de Butrón, Butrera, Cerezo de Riotirón, Burgo de Osma, Villasayas o Estella.

<sup>19</sup> Su postura repite el tipo de figura arrodillada en «contrapposto» de las Transfiguraciones de Dafni y de la Palatina, una de las escenas más repetidas en el arte occidental. Puede apreciarse en el Salterio de la reina Melisenda (1137-1143), en una vidriera del cerramiento occidental de la catedral de Chartres (ca. 1145-1150), en las pinturas de Le Puy, en una tapa de evangeliario, en la Biblia de Floreffe (ca. 1160-1172).

<sup>20</sup> Para el análisis de las obras europeas y la relación entre ellas, Sauerländer, W., «Sculpture on Early Gothic Churches: The State of Research and Open Questions», *Gesta*, IX/1970, pp. 32-48, esp. 43-45.

<sup>21</sup> Reau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, París (PUF), 1957, t. II, p. 247. Schiller apunta como precedente la ilustración del Psalterio de Yolanda de Soissons (1270-1280), aunque acepta que los difusores sean los Pisano, *Iconography of Christian Art*, London, 1972, t. I., pp. 94-95. Los historiadores españoles han defendido por el contrario la prioridad de las obras aragonesas: Íñiguez, Francisco, «Algunos ejemplos de la iconografía española del camino de peregrinos en el siglo XII», *Homenaje a Luis Uranga*, Pamplona, 1971, p. 247. San Vicente, A., *Aragon roman*, Zodiaque, 1971, p. 380. Bango, Isidro, «Sobre el origen de la prosquinesis de la Epifanía a los Magos», *Traza y Baza*, 7, pp. 25-37.

<sup>22</sup> Pope Hennessy, J., *Italian Gothic Sculpture*, Oxford, 1986 (1955), p. 2-3.



Fig. 3. Monreale (1180-1190)



Fig. 4. Silos (4/4 s. XII)



Fig. 5. Sigena (ca. 1200)



Fig. 6. Klosteneuburg (1181)



Fig. 7. Laon (1195-1204)



Fig. 8. Ingeborg (ca. 1195 o 1204)



Fig. 9. N. Pisano (1259)



Fig. 10. Palatina (1154-1166)



Fig. 11. Silos (4/4 s. XII)



Fig. 12. Sigena (ca. 1200)



Fig. 13. Santiago (ca. 1188)



Fig. 14. Ahedo de Butrón  
(4/4 s. XII)



Fig. 15. Wolfenbüttel  
(ca. 1230)



Fig. 16. N. Pisano (1259)



Fig. 17. Duccio (1308-1311)



Fig. 18. Monreale (1180-1190)



Fig. 19. Estella (4/4 s. XII)



Fig. 20. Sigena (ca. 1200)



Fig. 21. Wolfenbüttel (ca. 1230)



Fig. 22. Duccio (1308-1311)

Dibujos:  
Iratxe Montero

(fig. 16). Duccio, por su parte, se hace eco del modelo de Transfiguración repetido en diversos medios de la corriente internacional<sup>23</sup> (National Gallery, Londres) (fig. 17) y el ángel de las Marías en «contrapposto» según el modelo comentado para Estella (Museo de la catedral de Siena) (fig. 22).

Este muestrario de recetas no agota ni mucho menos las novedades de construcción de figuras que pueden apreciarse en la escultura española de fines del siglo XII. Tampoco hemos podido rastrear como merecen todas las posibles fuentes de inspiración de los escultores hispanos. La escultura francesa de 1140 a 1200, que supone la más clara monumentalización de la corriente internacional, ha de ser tenida en cuenta a la hora de analizar las realizaciones monumentales españolas del último tercio del siglo XII. Queda pendiente de resolver, sin embargo, en qué medida los modelos comunes que se aprecian en la escultura española y en la francesa son debidos al impacto producido en ambas por los modelos bizantinizantes o a una posible transmisión de recetas a los reinos hispánicos desde los talleres de escultura de la Isla de Francia. No sería extraordinario que, dadas las tradicionales relaciones escultóricas franco-españolas durante el siglo XII y la atracción que ejercen

sus principales centros en el panorama intelectual de fines de siglo, algunos escultores hispanos hubieran recibido allí su formación<sup>24</sup>. La radical novedad de las realizaciones francesas se hallaría, sin embargo, mediatizada en los reinos hispánicos por una tradición monumental fuertemente arraigada. Las novedades del planteamiento escultórico se integrarán muchas veces en monumentos preexistentes que en las últimas décadas del siglo XII permanecían inacabados, como la catedral de Santiago o el claustro de Silos, y que deben haber impuesto importantes condicionamientos a los escultores. La lenta adecuación de los talleres, e incluso los gustos de los promotores, seguramente completan las razones que hacen tan difícil discernir lo «antiguo» de lo «nuevo» en la escultura española. La conclusión de Sauerländer respecto del Pórtico de la Gloria podría hacerse extensible a muchos otros ejemplos que parecen una solución de compromiso entre las tradiciones del románico pleno y las nuevas tendencias propiciadas por el estilo internacional<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Algunos atisbos de ello pueden encontrarse en mi comunicación al VIII Congreso del C.E.H.A. celebrado en Cáceres, «Bizantinismo y difusión de modelos en el románico periférico», en *Actas del VIII Congreso del C.E.H.A.*, Mérida, 1992, t. I, pp. 95-101.

<sup>25</sup> Sauerländer, W., *op. cit.*, 1991.

<sup>23</sup> Véase la nota 18.





Sección II

## Tradición y clasicismo. Un conflicto con y en la vanguardia

Un problema general e histórico que plantea la definición de la vanguardia en el arte y la arquitectura españolas del siglo XX es el de la relación conflictiva con el Pasado y con la Tradición, hasta tal punto que cuando encontramos una formulación nueva comprometida con la Historia suele hacer referencia a la propia memoria de la vanguardia.

- Presidente: Fernando Castro
- Vicepresidenta: Julia Barroso
- Secretario 1.º: Delfín Rodríguez
- Secretaria 2.ª: Sagrario Aznar

# LOS CLÁSICOS DE LA MODERNIDAD: ORTEGA MUÑOZ

M.<sup>a</sup> JESÚS ÁVILA CORCHERO

«Los clásicos de la modernidad: Ortega Muñoz». Éste era el título con el que Luis Figuerola-Ferretti calificaba, en 1977, al pintor extremeño Ortega Muñoz. Un artículo empeñado en destacar los rasgos modernos de una obra que, iniciada muchos años antes dentro de la senda figurativa, no era ajena a los avances lingüísticos de las vanguardias, al tiempo que se convertía en un clásico de la pintura española<sup>1</sup>.

Este mismo título he adoptado aquí para referirme a aquellos campos en que clasicismo y tradición se unen a modernidad y vanguardia en el ámbito de los lienzos del pintor. Conexiones presentes no solamente en este artista, sino perfectamente trasladables a todos aquellos pintores que como Caneja, Zabaleta, los componentes de la llamada Escuela de Madrid o José Beulas, compartieron con Ortega Muñoz los rasgos de esencialidad, de reducción de la naturaleza a estructuras de líneas, planos y colores, de intelectualización, simbolismo y transfiguración del natural.

Mucho se ha hablado de lo que algunos llamaron «líneas domésticas de la modernidad española», «vanguardia menor», «modernidad moderada», «tercera fuerza»<sup>2</sup>. No vamos a entrar en este breve estudio a evaluar si la valoración que se ha realizado de

ellos ha sido o no certera, sólo queremos analizar, tomando como hilo conductor a Ortega Muñoz, el papel que desempeñaron estos pintores que —empleando las mismas palabras que Carlos A. Areán vertió sobre Álvaro Delgado— los tradicionales zaherían por disolvente y los jóvenes iniciados en la abstracción por reaccionario<sup>3</sup>.

Cuando finaliza la contienda, el panorama artístico español es de todo menos halagüeño o esperanzador. A numerosos estudios (que citados irán apareciendo en este texto) podemos remitirnos para constatar el dominio de un arte oficial que, tras la imposibilidad de crear un arte fascista, se amparó en unos trasnochados conceptos decimonónicos que tienen sus puntos fuertes en el academicismo y el convencionalismo, no exento en numerosas ocasiones de amaneramientos o formas pintoresquistas. Grandes formatos para grandes hechos históricos o solemnes retratos oficiales, pasajes dulcificados, folclóricas visiones de las regiones españolas, etc. A esto se restringía el arte de la primera postguerra. Y, lo más importante, imponía su dominio o hegemonía, ahogando cualquier intento de renovar los modos imperantes<sup>4</sup>.

En medio de este ambiente, y recluso en un pueblo de Extremadura, Ortega Muñoz ha dado con una nueva concepción del paisaje y con ella intenta luchar para abrirse camino entre tanta mediocridad. Pero su primera exposición, celebrada en Barcelona en la Galería Fayans Catalán, pasa desapercibida y el pintor no obtiene la com-

<sup>1</sup> Figuerola-Ferretti, L., «El arte en Madrid. Los clásicos de la modernidad: Ortega Muñoz», *Goya*, n.º 138, mayo-junio de 1977, pp. 386-387.

<sup>2</sup> Moreno Galván, J. M.<sup>a</sup>, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, p. 45; Nieto Alcaide, V., «Sobre el arte que se hizo en los cincuenta. Entre la modernidad y la vanguardia», en *Del Surrealismo al Informalismo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, p. 49; Lafuente Ferrari, E., «La pintura española en la Bienal Hispanoamericana», *Clavileño*, n.º 11, septiembre-octubre 1951, pp. 37-45.

<sup>3</sup> Areán, C. A., *Vida, ambiente y obra de Álvaro Delgado*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, S. A., 1975.

<sup>4</sup> Calvo Serraller, F., «Una sensibilidad escueta, sobria, dramática», *Hoy*, 5 de octubre de 1982.

preensión que su arte solicita. Hasta 1947, en que muestra su pintura en la Galería Estilo, no recibirá cierto respaldo de críticos poseedores de reconocido mérito en aquellos años como José Camón Aznar o Manuel Sánchez Camargo.

Nos encontramos en los años finales de la década de los cuarenta, la época en que el régimen político comienza a adquirir conciencia de la desastrosa representación española en los certámenes extranjeros. Por otra parte, en estas fechas no es posible desoír las protestas que desde sus propias filas se levantan contra este anquilosamiento artístico. Las voces de renovación se hacen más fuertes y desde la oficialidad se adopta cierta postura aperturista que posa su mirada —a pesar de la oposición de pintores académicos, intelectuales, críticos y gran parte del público— en un grupo de pintores que dieron, como Ortega Muñoz, sus primeros pasos dentro de este decenio.

El arte de Ortega Muñoz, encarnador de algunos de los rasgos tipificadores de los demás integrantes de este grupo —sin entender por tal una agrupación homogénea con unas directrices, actividades y programa comunes— puede ser definido como una pintura que partiendo de un lenguaje figurativo, olvida los preceptos académicos y folcloristas para irse aproximando a las nuevas dicciones de la vanguardia y desarrollar ciertos presupuestos de investigación formal<sup>5</sup>. En el caso que nos ocupa opta por la abstracción a través del camino de la síntesis. Con ello tenemos una cierta modernidad en las maneras, que desde las filas intelectuales del Gobierno se aprovechará como representación de novedad. Si a ello le sumamos la temática inocua sobre la que estas maneras son vertidas —los géneros más tradicionales e inofensivos desde el punto de vista continuísta—, obtendremos un modelo perfecto en el que proyectar el respaldo oficial y exhibir en el exterior como ejemplo de la apertura estética que se está llevando a cabo desde instancias gubernativas.

De esta forma, a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta se conforman unas líneas de modernidad que propician un cambio de imagen que cristaliza en la celebración de las Bienales Hispanoamericanas de Arte, certámenes que, al margen de la polémica entablada entre figuración-abstracción y lo que supusieron de positivo para el arte de vanguardia, vinieron a significar la consagración de Ortega Muñoz y sus compañeros como verdaderos exponentes de un arte actual. Ortega Muñoz pasó a ser un artista con un lenguaje ya formado, maduro, donde se dan cita la tradición temática y figurativa y la atrevida esquematización formal y compositiva. Un renovador de la figuración que se acerca en sus reducciones a las estructuras abstractas. Moderno, pero no mucho. Novedad, pero no excesiva, de manera que su amparo no se convierta en una aventura arriesgada, mientras su comentario crítico se presenta fácil al contar con los tópicos de telurismo, ingenuidad y concentración expresiva, el poso más fácilmente asimilable que las vanguardias dejaron<sup>6</sup>. Un pintor, como los demás, «afanados por sintetizar sin abandonar lo inteligible», de quienes dirá años más tarde el José Corredor-Matheos: «Su arte era apto para ser asimilado por ciertos niveles oficiales y grandes coleccionistas que desearan estar en la órbita actual sin pasarse»<sup>7</sup>.

Por el momento el Régimen no precisa de más avances y se conforma con esta «modernidad moderada» que sin proponérselo fue allanando el camino a los cambios artísticos que se estaban produciendo y cuya emersión y acomodo era inevitable. De no haber mediado estos pintores, de no haber existido Ortega y otros como él, con una actitud independiente y enfrentada a la academia, con ansias de avanzar, quizás esta transición no hubiera sido posible, al menos en esas fechas.

No faltaron quienes desde su función de críticos contrarios o reticentes ante las co-

<sup>5</sup> Calvo Serraller, F., «Pancho Cossío: una reivindicación comprometida», en *Pancho Cossío y la postguerra*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1986, pp. 27-28.

<sup>6</sup> Santos Torroella, R., «Ortega Muñoz, pintor de Extremadura», *El Noticiero Universal*, 6 de mayo de 1970.

<sup>7</sup> Lafuente Ferrari, E., *op. cit.*; Corredor Matheos, J., «La pintura española desde la postguerra a la actualidad», *Artes Plásticas*, n.º 9, junio de 1976, p. 29.



rientes vanguardistas, identificadas con la abstracción por los años cincuenta, criticaron todos o parte de sus preceptos esgrimiendo como arma la pintura de Ortega Muñoz. Seleccionando dentro de sus valores los alusivos a la modernidad, su pintura es utilizada como ejemplo del modo de hacer algo nuevo sin necesidad de recurrir a las «extravagancias» de expresionistas y abstractos, un instrumento con el que alabar a Ortega Muñoz y criticar la vanguardia.

«Cuando uno emplea los compases grandes, no los que pueden servirnos para medir exposiciones de adolescentes nerviosísimos y de gesto temerario a la manera de tantas que dan a la Puerta del Sol un aire homicida, entonces tal vez nos haga falta saber que contiene cierta cantidad de respeto. Que no es una cosa que simplemente divierte hacer, como lo llamado abstracto, ingenuista y demás, sino que cuesta hacer, como el bien. Y esto por la dignidad que da lo que no puede hacer más que uno, que es casi todo lo que nos va quedando para diferenciar al pintor-hombre de cualquier otra especie racional o irracional con derecho a probar suerte en la pintura. (...) Somos algunos los que creemos encontrarle la más honorable desconexión con todas las mañas incluídas del llamado "arte internacional" y una entraña que nos habla genuinamente, de casta o como quiera llamársele.»

Estas palabras de Ramón D. Faraldo —reafirmadas por su autor en el balance final de la temporada artística<sup>8</sup>— ejemplifican a la perfección nuestro comentario anterior. Los ataques a través de las pinturas de Ortega Muñoz se repiten en los años siguientes, de la mano, entre otros, de Manuel García Viño o de Camón Aznar. Y permanecerán esporádicamente más allá de la década de los cincuenta. Así, en 1964, J. R. Alfaro afirma: «Este pintor de la soledad y de la sencillez... (llevó) un clamoroso mensaje de poesía y serenidad que en el equívoco ambiente del arte actual pone el mejor marchamo de autenticidad», y en 1967 Enrique Azcoaga se refería a la actual «mari-

morena de las artes», a ese arte que se prodiga deslumbrando y fascinando y, al cabo, no permanece: «No olvida que el arte es profunda proposición y que las formas expresivas tienen que ver más con la esencialidad misteriosa que las anima, que con el repertorio de los expresivismos gratuitos, un poco al alcance de cualquiera», o Padrón Albornoz, quien se vale de una entrevista a Ortega Muñoz para estimar como confuso y crítico el momento artístico. Un año más tarde A. M. Campoy se refería a la pintura de Ortega como remanso, encarnadora del lugar de salvación en medio de los ismos en tormenta, sin faltar su deseo a una vuelta a los nobles tiempos «quírase o no»<sup>9</sup>.

Pero con probabilidad el párrafo que mejor refleja esta opinión es el perteneciente a José Camón Aznar: «¡Qué lejos están estos paisajes de las frondosidades y minucias de las perspectivas clásicas y aún más lejos de los arrebatos expresivistas y de los que encienden los colores en cuajos amorfos!»<sup>10</sup>.

Y aún en 1977, Antonio Cobos aprovecha la exposición de Ortega Muñoz en la Galería Felipe Santullano para atacar el mundo expositivo de los últimos treinta años, al que califica de «estridente, vanidoso y pedantesco», donde se pinta mal y se grita mucho. Y afirma que el arte independiente de Ortega sitúa su fuerza en «la sinceridad, igual que la artificiosidad premeditada de la pirueteante pintura que vio en derredor fue la causa de su corta vida»<sup>11</sup>.

El poder comunicativo de la obra artística —uno de los campos desde los que el arte de vanguardia recibió ataques más cruentos— es otro de los aspectos originadores de la crítica. De esta forma en un ar-

<sup>8</sup> Faraldo, R. D., «Ortega Muñoz», Madrid, *Índice*, n.º 77, 1955, p. 11; Faraldo, R. D., «Resumen de la III Biental», *El Globo. Correo de las Artes*, n.º 126-127, diciembre de 1955.

<sup>9</sup> García Viño, M., «Ortega Muñoz», *La Estafeta Literaria*, n.º 1647, abril de 1959, p. 21; Alfaro, J. R., «La poesía de Ortega Muñoz, un milagro de la pintura moderna», *Informaciones*, 7 de abril de 1964, p. 9; Azcoaga, E., «Godofredo Ortega Muñoz, hombre y pintor cabal y sin mimetismos», *Blanco y Negro*, 18 de noviembre de 1964, pp. 110-113; Padrón Albornoz, «Retorno a Ortega Muñoz», *La Estafeta Literaria*, n.º 391, 9 de marzo de 1968; Campoy, A. M., «Retorno a Ortega Muñoz», *La Estafeta Literaria*, n.º 391, 9 de marzo de 1968.

<sup>10</sup> Camón Aznar, J., «La pintura de Ortega Muñoz», *Goya*, n.º 80, septiembre de 1967.

<sup>11</sup> Cobos, A., «La pintura ascética de Ortega Muñoz», *Ya*, 14 de mayo de 1977.

título firmado por Sancho en *El Alcázar* se potenciaba la conexión que se da entre la obra de Ortega Muñoz y el espectador, a la vez que se recriminaba al arte de vanguardia la falta de la misma:

«Lleva a una pintura esencial sin recurrir a lo absurdo. Las artes cuando pierden su poder comunicativo, pierden su importancia cultural, pues sólo sirven al autor sin llegar a los demás»<sup>12</sup>.

Otros, por el contrario, se oponen al arte que cultivan nuestros artistas, a los que acusan de practicar un «academicismo remozado», una síntesis de academicismo y vanguardia en la que ninguno innova o descubre nuevos rumbos. Criticando a las cabezas más visibles del grupo a las que califica de mediocres y malas copias<sup>13</sup>.

A estos dos primeros encuentros de tradición y vanguardia en el entorno de la obra de Ortega Muñoz, uno reunido en el lenguaje del artista y el segundo en el uso que se hace de él para atacar a las vanguardias, se suma una nueva coincidencia de ambos términos. Esta vez en la valoración crítica de que es objeto.

Desde 1959 se puede hablar de un triunfo pleno de las vanguardias, no sólo en el extranjero, sino, sobre todo, dentro de nuestras fronteras, donde las instancias oficiales, sin abandonar a los artistas de la tendencia de Ortega Muñoz, van a apoyar abiertamente a estas nuevas corrientes que tantos éxitos han cosechado en nombre de España. El informalismo rompió con la idea de modernidad que habría funcionado como sucedáneo de vanguardia<sup>14</sup>. Ya no hay que enfrentar el arte de Ortega Muñoz con la vanguardia, pues el debate se centra dentro de sus propias filas, en las distintas y enfrentadas soluciones que desde su seno se proponen. Ahora, y ante el inminente peligro de desfase de unos pintores que hasta ayer eran lo más avanzado, ante la amenaza de convertirse en una nueva retaguardia del arte, lo que urge demostrar es la actualidad de su pintura, la participación de

Ortega Muñoz en el momento histórico artístico que le ha tocado vivir, resaltar sus rasgos innovadores.

De acuerdo con esto, desde 1959 hallamos en los textos escritos sobre Ortega, aseveraciones acerca de su acentuada esencialidad, basadas mayoritariamente en esta reducción a líneas imprescindibles, «se halla en ese límite tras el que topamos con la abstracción que purifica en exceso»<sup>15</sup>. A esta estimación le sucede una de las más difundidas frases sobre su modernidad; nos referimos a la afirmación de Juan Eduardo Cirlot «...y que ha llegado, en sus paisajes, a convertir en innecesaria la abstracción»<sup>16</sup>, ratificada posteriormente por otros muchos autores, algunos de los cuales dirán que estas fronteras se borran en lienzos de La Rioja y Lanzarote. Alusiones o estimaciones que se prodigaron en los años sesenta girando en torno a la naturaleza intelectual, metafísica y, en definitiva, abstracta de sus paisajes «hasta el límite mismo de la posibilidad de lo real y concreto hacia lo abstracto y fuera de espacio y tiempo. Fuga de la naturaleza pura hacia el cuadro puro»<sup>17</sup>.

Luis Trabazo, Venancio Sánchez Marín o Enrique Azcoaga abordaron en estas fechas la demostración de la plena actualidad de la pintura de Ortega Muñoz. Al margen del binomio abstracción-figuración, se centraron en la vigencia de sus cuadros como obras de nuestro tiempo, inmersas en el acontecer histórico. Se trata de probar que su obra se nutre de su propia vida y emplea medios e incitaciones actuales cuyo resultado ha de ser inevitablemente contemporáneo. Enfoque que perdura en la década siguiente con Manuel García Viñolas entregado a reseñar las referencias contemporáneas que la obra de Ortega encierra<sup>18</sup>, a pesar de que en estos años se ha solucionado definitivamente la polémica.

<sup>12</sup> Sancho, «Ortega Muñoz o la facilidad de la maestría», *El Alcázar*, s/f.

<sup>13</sup> Azancot, L., «El franquismo en el espejo del arte», *Don Pablo*, n.º 6, noviembre de 1976, pp. 26-27.

<sup>14</sup> Nieto Alcaide, V., *op. cit.*, p. 47.

<sup>15</sup> Sánchez Marín, V., «Ortega Muñoz, descubridor del paisaje», *Goya*, n.º 59, marzo-abril de 1964.

<sup>16</sup> Cirlot, J. E., «La Nacional de Bellas Artes», *Índice*, n.º 139, julio de 1968, p. 13.

<sup>17</sup> Diego, G., *Ortega Muñoz*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1959.

<sup>18</sup> Trabazo, L., «La realidad de la tierra a través del alma de Ortega Muñoz», *Índice*, n.º 185, mayo de 1964, p. 26; Sánchez Marín, V., *op. cit.*; Azcoaga, E., *op. cit.*; García Viñolas, M., «Ortega Muñoz, una teoría del paisaje», *Bellas Artes*, n.º 1, 1970.

Algo más allá llega José Corredor-Matheos, también en 1970, al situar a Ortega no en la frontera sino dentro de la abstracción misma, al narrar cómo los jóvenes abstractos que tuvieron ocasión de contemplar una obra del pintor quedaron impresionados frente a ella, porque Godofredo, sin dejar de referirse a la realidad, era abstracto también<sup>19</sup>.

El afán por valorar la novedad condujo a apoyar la valía del pintor en lo que su trabajo encierra de antiacadémico, de defendible desde posiciones de vanguardia, en lugar de lo que constituye su verdadero mérito, el descubrimiento de un nuevo lenguaje y la renovación que hace de un género tradicional.

Leemos entre estos nombres algunos de acérrimos defensores de corrientes de vanguardia, que supieron reconocer la calidad de un trabajo, aceptando la tradición siempre que se distinga del anquilosamiento.

A pesar de estas defensas fue inevitable que esta situación se resolviera con su aislamiento. En la narración de Aurelio Biosca queda perfectamente reflejado el cambio de la orientación artística gubernamental y también privada, que dejó desconcertados a los «figurativos», quienes, tras luchar duramente en la postguerra contra los elementos más reaccionarios, cuando empezaban a levantar cabeza, se vieron desplazados, con la sensación de haberseles escamoteado un éxito merecido. Conscientes de que nunca más tendrán ese eco internacional y nacional perdido<sup>20</sup>. Y sobre Ortega Muñoz sobrevino, tras su Exposición Antológica de 1970, el silencio.

Para terminar, nos resta aún abordar otro aspecto donde volvemos a chocar con la tradición, esta vez en una nueva parcela. Aquella que atiende al entronque con una supuesta tradición española.

Desde el Siglo de Oro se habla de una identidad cultural española y, con ella, de una pintura con unos caracteres muy determinados de expresividad, dramatismo, so-

briedad, que se han venido rastreando desde entonces, y según qué circunstancias, en pintores concretos, en ocasiones por causas supeditadas a intereses extraartísticos.

Centrándonos en el período que nos ocupa, y tras realizar dos aclaraciones del arte y el pensamiento de este momento, pasaremos a explicar a través de Ortega Muñoz cómo se empleó este concepto de tradición.

En primer lugar, apuntar cómo esta idea de escuela española de pintura, de acuerdo con la realidad política que en los años cuarenta se está viviendo, renace y se potencia como indicio de una independencia y soberanía española no necesitada de aquello que le llega del exterior, de países políticamente contrarios a la situación española. Idea de tradición que hará mella profunda en muchas mentes, no sólo de intelectuales, sino también de críticos y artistas, incluidos los más jóvenes<sup>21</sup>.

Y, por otro lado, frente a una situación de crisis, que desde el punto de vista artístico presentaba numerosas coincidencias con la existente a finales del XIX y principios del XX, resurgen ideas noventayochistas que buscan nuevamente la realidad española en su intrahistoria. En la pintura de los años cuarenta y cincuenta esto se traduce en un rastreo permanente de la realidad de la tierra y desde niveles oficiales y por

<sup>21</sup> De esto habla Calvo Serraller en *Del futuro al pasado* (Madrid, Cátedra, 1990, pp. 63 y ss.), de la preocupación por hallar esas señas de identidad que distinguen a la vanguardia española de la internacional. Por ello se dan continuas visiones de España, buscando su verdadera imagen como hizo la «vanguardia castiza» a la que se refieren Calvo Serraller y Ángel González (*Crónica de la pintura española de postguerra. 1940-1960*, Madrid, Multitud, 1976, p. 15). Los más jóvenes de una manera u otra se dejaron impregnar de este nacionalismo, aunque sólo fuera para defender la existencia de un arte de vanguardia español, un arte que dejando lo castizo se hiciera universal. Rechazando esos conceptos de «extranjero», unieron a sus programas estos discursos para rebatirlos con sus mismos conceptos. Pero al fin y al cabo, no prescindieron de ellos. Así, Antonio Saura, en su «Carta del "otro arte"» (*Índice*, n.º 103, julio de 1977, p. 15), decía: «Somos conscientes de la necesidad de realizar un arte plástico actual, vivo, progresista, español: es decir, una pintura y escultura que, uniéndonos a la mejor tradición española, responda históricamente a una actividad universalista, aportando características de peso, contenido y dramatismo españoles».

<sup>19</sup> Corredor-Matheos, J., «Ortega Muñoz, la realidad iluminada», *Destino*, 28 de marzo de 1970, pp. 40-41.

<sup>20</sup> Tusell, J., y Martínez Novillo, A., *Cincuenta años de arte. Galería Biosca (1940-1990)*, Madrid, Biosca, 1990, p. 15.



los intelectuales y críticos del Régimen se interpretará conforme a una óptica nacionalista, con cierto aire regeneracionista, que se interroga sobre sus señas de identidad, en una línea acorde con cierto sector de la derecha española. Incluso aplicó en los primeros años un discurso de «iberismo y raza».

Algunos artistas, como Benjamín Palencia, entraron voluntariamente dentro de esta clasificación<sup>22</sup>; otros, como Ortega, se vieron inmersos en él, al ver aplicados a su obra todos los tópicos que giran en torno a la tradición española y a la Generación del 98. El autor dirá: «Dicen que mi pintura es muy española, muy "ibérica", no lo sé. Sólo puedo decir que es profundamente sencilla y entrañablemente sincera»<sup>23</sup>.

Adentrándonos ya en lo que concierne estrictamente a Ortega Muñoz nos retrotraemos a 1951 para situar en este año la primera referencia a este enlace con la tradición, cuando Sánchez Pedrote contaba cómo sus alumnos extranjeros ante las obras del pintor afirmaron que sólo podían ser de un español: «Es decir, resultaban inequívocamente consustanciales a nuestra idiosincrasia»<sup>24</sup>.

Como un «pintor de raza» se le venía calificando desde 1953<sup>25</sup>, fecha en que esta adjetivación alcanzó gran trascendencia, tiñendo prácticamente todos los textos escritos con motivo de su muestra en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes.

Todo se impregna de iberismo. Desde su formación en el extranjero, que sólo sirvió para hacerlo más español, «con una insobornable insistencia española», según Ruiz Giménez, hasta la transfiguración que lleva a cabo del paisaje, y que es traducida como una «interpretación ibérica», una pintura «tremendamente española, enraizada en la médula del solar ibérico», y las bases de su lenguaje, que entroncan

con la tradición teóricamente iniciada en Altamira y continuada por el Greco, Zurbarán, Goya, Nonell, Solana, Gris y característica, como la de éstos, por mantener «intactos los principios básicos de la pintura ibérica más genuina. Su expresivismo es directo, elemental, casto y profundo»<sup>26</sup>. Concretamente dos de los autores mencionados fueron objeto de una frecuente asociación con Ortega Muñoz, Zurbarán y Solana, punto de unión el último con Goya y Valdés Leal<sup>27</sup>, y relacionado con Godofredo por ser un pintor de la España seca y dramática.

Desde aquí se llegó a la instrumentalización política del concepto raza para insistir en la autosuficiencia de la pintura española, en su poder de creación por sí misma sin la ayuda de lo que se está efectuando fuera. Y en el caso de que el influjo foráneo traspase se reconvertirá en algo genuinamente español<sup>28</sup>. A pesar de la serenidad de su pintura, la dureza y sequedad que transmite son interpretadas como una especie de violencia expresiva que lleva a su unión con una escuela española que diferencia al arte español del resto del mundo, del que ahora se aísla<sup>29</sup>. Hallamos aquí, junto a su figuración avanzada que impedía su acusación de conservador, un motivo más para ser protegidos: encarnar una figura auténticamente española frente a las vanguardias que vienen de fuera<sup>30</sup>.

Esta defensa del arte de Ortega Muñoz como español continuó a partir de 1959. Se

<sup>22</sup> Calvo Serraller, F., y González, A., *op. cit.*

<sup>23</sup> G., «Ortega Muñoz expone en Madrid antes de salir para Estados Unidos», *Correo Literario*, n.º 65, 1 de marzo de 1953, p. 8.

<sup>24</sup> Sánchez Pedrote, M., «Ortega Muñoz habla de su pintura», *España*, 13 de junio de 1951.

<sup>25</sup> Benet Aurell, «Exposición de Ortega Muñoz», *Revista*, n.º 88, 17 de diciembre de 1953; Faraldo, R. D., 1953, *op. cit.*

<sup>26</sup> Monreal, «Ortega Muñoz, en Syra», *El Noticiero Universal*, 12 de diciembre de 1953, p. 4; Ruiz Giménez, «La Escuela de Madrid», *Mundo Hispánico*, 1955, p. 34; Camón Aznar, J., «La pintura de Ortega Muñoz», *ABC*, 19 de marzo de 1953, p. 11; Faraldo, R. D., 1953, *op. cit.*; Marsá, A., «Gaceta de las Artes. Ortega Muñoz», *El Correo Catalán*, 12 de diciembre de 1953.

<sup>27</sup> Ureña Portero, G., «La nueva pintura de la España eterna», en *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 50; Aguilera Cerni, V., *Panorama del nuevo arte actual*, Madrid, Guadarrama, 1966, p. 103; Nieto Alcaide, V., *op. cit.*, p. 74; Corredor Matheos, J., «La pintura española...», *op. cit.*

<sup>28</sup> Faraldo, R. D., *El Globo. Correo de las Artes*, n.º 95, 1953, p. 53.

<sup>29</sup> Faraldo, R. D., «La II Bienal Hispanoamericana de Arte», *El Globo. Correo de las Artes*, n.º 110, 1954, p. 38.

<sup>30</sup> Borrás, M.<sup>a</sup> L., «Ortega Muñoz: exposición antológica», Barcelona, *La Vanguardia*, 12 de abril de 1988, p. 47.



esgrimió su sobriedad, la economía de medios, su «recio sabor ibérico» frente al Informalismo, la Abstracción y las demás corrientes que venían de fuera, a pesar de que algunas, en su conversión por españoles, fueran interpretadas como ibéricas, como partícipes del dramatismo, del énfasis realista, la expresividad a ultranza, sobriedad, potencia, elementalidad, etc., que facilita la lectura de la tradición española, que los organizadores de los certámenes estimaron como una presencia renovada de la España eterna<sup>31</sup>. Con ello se le dio una visión original y tradicional a la vez<sup>32</sup> y, por otro lado, una interpretación contestataria y crítica. En la década de los setenta prosiguieron las adjetivaciones de Ortega como representante de la tradición española, aunque los responsables de las mismas fueron críticos procedentes de la postguerra<sup>33</sup>.

A pesar de este parentesco de las vanguardias con la tradición, Ortega Muñoz y

los artistas que se mueven en su círculo constituyeron uno de los últimos intentos de impregnar de «sabor español» el nuevo arte, tentativa final de revalorizar un arte indigenista susceptible de ser opuesto, como producto de raíz autóctona, al impulso del que basa su conexión con el plano internacional<sup>34</sup>. A partir de ellos y de los componentes de El Paso, con quienes se procuró, resulta imposible hacer un uso privado del arte contemporáneo españolizando tendencias sincronizadas con la plástica transpirenaica, siendo impracticable el descubrimiento de motivos que permitan hablar justificadamente de «iberismo» respecto al aluvión de tendencias surgidas. La referencia a la tradición se basa desde entonces, tanto en España como en el ámbito internacional, en todos los movimientos e individualidades agrupados bajo el genérico nombre de las *vanguardias históricas*.

<sup>31</sup> Nieto Alcaide, V., *op. cit.*, pp. 67-68; del mismo: «Apuntes de los cuadernos de la memoria (Madrid, 1963-1964), en *Madrid, el arte de los 60*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 82-83.

<sup>32</sup> Bozal, V., «Pintura y escultura españolas del siglo XX», en *Summa Artis*, t. XXXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

<sup>33</sup> Figuerola Ferretti, L., *op. cit.*

<sup>34</sup> Aguilera Cerni, V., *op. cit.*, p. 103.



# ROMÁNTICOS Y ROMÁNTICOS. LA IMAGEN DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DE LOS CUENTOS DE «BLANCO Y NEGRO»

SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN

UNED

Es bien sabido que durante el Romanticismo los artistas se hicieron rápidamente eco de una alta misión muy determinada que les habían encomendado escritores y filósofos. En este sentido, Simón Marchán<sup>1</sup> ha expuesto muy claramente cómo en los umbrales del siglo XIX la autonomía de la Estética (y con ella del arte y de los artistas) es encumbrada por encima de todas las restantes ramas del árbol filosófico, y cómo el papel mediador atribuido por Schiller a lo estético se convierte en un lugar común a finales del siglo ilustrado, consiguiendo remodelar todo el sistema romántico en lo que se ha llamado Absolutismo Estético. Con este término se ha tratado de explicar el protagonismo absoluto que los románticos concedieron a la Estética y al arte en la vida humana y en la sociedad. Una misión, desde luego, increíblemente ambiciosa, que iba a cambiar de un modo definitivo la manera que los artistas tenían de verse a sí mismos, y que todos ellos acogen con entusiasmo y con un optimismo que muy pronto se iba a ver defraudado.

El artista que se hace cargo de todo esto va a ser el creador absoluto de los románticos y con ellos va a recibir una nueva adoración que a veces va a rayar en la idolatría. Es cierto que algunos artistas anteriores al Romanticismo ya habían vivido de una forma excéntrica o anticonformista, y que otros, sobre todo algunos «neoclásicos», habían estado convencidos de un espíritu de misión tan serio que a veces incluso sus afirmaciones personales pueden malinterpretarse en un sentido romántico. Siempre ha habido artistas con una cierta disposi-

ción a la neurosis que a menudo fueron considerados como originales pero que nunca tuvieron una función determinante. En cualquier caso, siempre fueron excepcionales. Sólo cuando de alguna manera se impuso el mencionado Absolutismo Estético, estos creadores pudieron intentar convertirse en portavoces de su tiempo y de su generación. Pero a estas alturas, los artistas estaban ya plenamente integrados entre unos intelectuales tan idealmente glorificados como materialmente desamparados. En realidad, la gran paradoja del momento es la que va a derivar de la exaltación intransigente del principio de libertad creadora al precio de caer en la más absoluta miseria y de empezar a formar parte de ese grupo de marginados sociales, cuya existencia se aleja radicalmente de los modos de vida de la burguesía, conocidos como bohemia. Al lado, escritores y músicos, una auténtica legión de jóvenes se lanzaba a una existencia que era la antítesis del espíritu burgués y, al mismo tiempo, la que convirtió sus vidas en aventura novelesca. Todo esto produjo, se puede decir, unido a la libertad que se había ganado desde la Revolución Francesa y a los profundos cambios que se habían producido en el mercado y en el mecenazgo del arte, una excesiva autoconsideración por parte del artista, un esfuerzo febril de originalidad, un subjetivismo exagerado y una sobreabundancia de narcisismo, y fue forjando una imagen bastante concreta del artista contemporáneo que se divulgó, en el siglo XIX, fundamentalmente a través de la novela y el cuento corto.

Porque, como ya ha señalado Francisco Calvo Serraller<sup>2</sup>, «al margen de las razones

<sup>1</sup> Marchán, Simón, *La estética de la cultura moderna*, Madrid, Alianza Forma, 1987, cap. V, pp. 105 y ss.

<sup>2</sup> Calvo Serraller, Francisco, *La novela del artista*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 14.



Fig. 1. Julio Gros, «Pintores bohemios», *Blanco y Negro*, n.º 36, 1892.

“democráticas”, entendidas naturalmente en el sentido cultural más amplio, que explican tanto el éxito de la novela en sí como el del artista convertido en héroe novelesco (...), hay otra razón de peso para justificar la moda de inspirarse en la vida de los artistas para escribir relatos de ficción, y ésta no es otra que el prejuicio romántico sobre la esencia inefable de la emoción estética». Está claro que las grandes novelas de artistas se escriben en pleno auge del Romanticismo, y las que no, tienen, desde luego, una fuerte influencia romántica en pleno mundo contemporáneo, pero es una identidad que irá cambiando sorprendentemente en su aceptación a lo largo de las décadas. La que nos encontraremos en *Blanco y Negro* a principio de siglo está ya tan manida, tan tergiversada, que el calificativo «romántica» aplicado a ella no será, al fin y al cabo, más que una pose, y una pose sospechosamente burguesa.

Desde luego, hay un tipo muy peculiar de público lector al que esta literatura estaba destinada. A estas alturas, relacionar la novela o el cuento corto histórica y sociológicamente con la denominada clase me-

dia y sus ideales morales parece un tópico incontestable, pero en el caso de las narraciones del *Blanco y Negro* hay que matizar algo más. Se dirigen, está claro, a un público de naturaleza masiva e indiscriminada, constituido fundamentalmente por las mujeres y los jóvenes, los lectores más ignorantes y desvalidos. Es el vehículo de conocimiento tutelado que corresponde a los que no tienen apenas conocimientos. Por eso, una de sus características fundamentales es su afán moralizante. En el caso, por ejemplo, del cuento «La saeta», escrito por Blanca de los Ríos y publicado en 1899<sup>3</sup>, Felipe Sidonia, el protagonista, un pintor de tipo costumbrista, después de un viaje a Italia y de una época de «trabajo encarnizado, de las embriagueces neuróticas, de los éxtasis epilépticos que depuran al genio y matan al hombre», cae irremediablemente en una especie de locura que le hace «amanecer un día sin luz en la mirada ni en el cerebro». Sólo una cosa podía salvarle: la Virgen de la Esperanza que sale en procesión en Semana Santa. Lo que hace Felipe Sidonia después de esta experiencia ya no nos interesa.

Igual de moralizante, pero en otro sentido, es el relato «El modelo», de Emilia Pardo Bazán<sup>4</sup>. Aurelio Montiel aparece desesperadamente falto de inspiración. «Luchaba Aurelio Montiel, instalado ante el caballete, con una de esas crisis de desaliento que asaltan al artista en nuestra época sobresaturada de crítica y cargada con el peso de tantos ideales y tantas teorías y tantas exigencias de los sentidos gastados y el cerebro caprichoso». Por fortuna, aparece por su estudio una modelo muy joven, humilde e inocente, que va a sustituir a la modelo habitual y que, entre otras cosas, demuestra su «belleza interior» al escandalizarse ante un desnudo. Aurelio no se lo piensa y, repleto de inspiración, pinta su gran obra, «Pudor» que «le valió una Segunda Medalla en la Exposición».

Como ya ha señalado Calvo Serraller<sup>5</sup>, «este tipo de literatura justifica al artista y prepara su aceptación social haciendo

<sup>3</sup> De los Ríos, Blanca, «La Saeta», Madrid, *Blanco y Negro*, n.º 412, año 1899.

<sup>4</sup> Pardo Bazán, Emilia, «El modelo», Madrid, *Blanco y Negro*, n.º 483, año 1900.

<sup>5</sup> Calvo Serraller, *op. cit.*, 1990, p. 28.



comprensibles a ojos de la burguesía sin imaginación, sus rarezas, pero (y esto es lo más significativo) demostrando que tales rarezas son las peculiaridades de un modo diferente de producción, en definitiva, explicándole al burgués que los diferentes desafueros, extravagancias y alegrías del artista son modos de trabajo, estilos laborales». Lo que pasa es que una vez que el burgués lo ha comprendido ya no será capaz de olvidarlo y los artistas que quieran estar cercanos a la burguesía no tendrán más remedio que adoptar esta imagen, sea verdad o no. En teoría, nunca se había respetado tanto a la pintura y a los artistas como ahora, pero había una segunda cara de la moneda y, por este camino, el artista podía llegar a convertirse en el divertimento de una burguesía sin pretensiones culturales serias, práctica y positivista, pero que de alguna manera quiere ennoblecerse en sus ratos libres con estos «entretenimientos cultos». Y el peligro es aún mayor porque los propios artistas, los que están desde luego dispuestos a hacer concesiones, llegan a convertir la comprometida imagen romántica en una pose que perdurará. Miren, si no, la descripción que José Francés hace de Federico Beltrán Masses en 1916<sup>6</sup>: «Erguido y sereno con su actitud de joven dios helénico, abombada la frente de nobles pensamientos, iluminadas las pupilas de hermosas y suntuosas alegrías, casta la carne, educada por gimnásticos ejercicios de sano sensualismo (...). Alejado del mundo en un hotel cercano de jardines umbreros y lleno de fugitivos colores y los gritos fugitivos de pájaros exóticos, descansando en sutiles regocijos intelectuales, va Federico Beltrán realizando esas obras que responden a uno de los más exquisitos credos estéticos de nuestra época». La cita es un poco larga, pero no tiene desperdicio. Federico Beltrán Masses era uno de los pintores favoritos de la alta burguesía, decadente y sofisticado, algo esteta pero nada radical, todo pura pose aplaudida y consentida. Y es que tenemos que dar la razón a Argan<sup>7</sup> cuando dice que «el artista personaje tiene su razón de ser: encarna la vocación artística que la rica burguesía es-

tá segura de poseer pero que debe sacrificar, a pesar suyo, al imperativo categórico de los negocios» y «los artistas de fama indiscutible se declaran generalmente adversos a la burguesía capitalista, pero no por razones ideológicas, sino porque su bella alma se siente turbada por el materialismo de los negocios; en realidad, es precisamente la burguesía quien los quiere anti-burgueses (...) porque encuentra muy cómodo delegar en los artistas las cosas del espíritu para las que, realmente, no tiene tiempo de ocuparse».



Fig. 2. Inocencio Medina Vera, «De la espuma del mar», *Blanco y Negro*, n.º 769-788, 1906.

Y así, del artista que no encontraba lugar en la sociedad, el verdadero bohemio, por mucho que luego se haya ridiculizado el término, se va a pasar al artista acomodado, al profesional de las artes y las letras. El artista ya no rechaza acoplarse a las costumbres burguesas y adaptarse al medio, sino que exige que se le haga un sitio. Los tiempos del arte puro estaban concluidos y la idea del «arte por el arte» se queda sólo en un débil sueño romántico. El bohemio pierde el aura romántica de rebelde y se convierte simplemente en un inadaptado, en un fracasado, en un ser pintoresco y tragicómico. Otros artistas se dan cuenta enseguida de las limitaciones del gusto social y adaptan a ellas no sólo sus obras sino su propia imagen, que mantiene ese regusto romántico sin el que la burguesía ya no sabía vivir.

<sup>6</sup> Francés, J., «Beltrán Masses», Barcelona, *Museum*, 1916-17, pp. 314-16.

<sup>7</sup> Argan, *El arte moderno*, 1984, pp. 256-257.

Así, en *Blanco y Negro* absolutamente todos los artistas que aparecen en los cuentos o en la misma crítica, reales o imaginados, conservan determinados rasgos románticos, y absolutamente todos acaban triunfando si es que no aparecen ya directamente como triunfantes. Es la recompensa. De esta manera, Juan Ramón Jiménez, en un artículo del año 1904<sup>8</sup>, otorga a Emilio Sala «la mano sutil e inquieta que sólo tienen las almas para poder robar al ensueño y a la vida esas figuras adivinadas y lejanas que flotan en el fondo de nuestra fantasía como ideales místicos».



Fig. 3. Narciso Méndez Branga, «El evangelio de la opinión», *Blanco y Negro*, n.º 845, 1907.

Pero volvamos a los cuentos. Sin duda, uno de los rasgos más repetidos en lo que se refiere a las características románticas aplicadas al artista es el del valor supremo conferido a la sensibilidad, a la «autenticidad» emotiva en cuanto únicas cualidades capaces de dotar de validez a su obra. Pero, como diría Víctor Hugo, hay «románticos y románticos». Felipe Sidonia, el pintor de «La Saeta», a quien ya conocemos, se distinguía por un «espiritualismo casi beatífico» y era «poeta, soñador e impresionable», con un «organismo accesible a las más delicadas sensaciones, abierto a los más altos ideales» porque llevaba «en los

nervios y en el alma el eterno femenino que caracteriza a los artistas de raza rafaélica». Su genio «tenía alas tendidas hacia el infinito como las de los arcángeles orientales». Una sensibilidad que siempre les sirve para perseguir incansablemente algún Ideal, demasiadas veces encarnado en un personaje femenino que, como en las novelas románticas, da el contrapunto al artista. En el caso de Aurelio Montiel, el pintor de Emilia Pardo Bazán, ese ideal es la Belleza que el autor no consigue plasmar hasta que no conoce a su joven y pudorosa modelo. «¿Dónde estaba la belleza?». «La crearé sin modelo alguno —pensaba—, la sacaré de mi mente, de mis aspiraciones, de mi corazón, de mi sensibilidad artística...». «Pero a la vez que formaba este propósito se daba cuenta de que no podía realizarlo, que le sujetaba su misma maestría, la necia costumbre de sujetarse a la verdad estricta, la fidelidad escrupulosa, la impotencia para trasladar al lienzo lo que los ojos no hubiesen visto o estudiado».

Como es un ideal femenino el que persigue el escultor Pepe Iniesta en el cuento «El busto de la Doncel», publicado por Blanca de los Ríos Lampérez en 1902<sup>9</sup>, aunque esta vez las consecuencias serán tan dramáticas como típicamente románticas. Pepe Iniesta, «un perpetuo desconfiado de sí mismo y no porque le faltara talento, ni arranque, ni genio, sino porque Iniesta vivía hacia dentro», está enamorado, desde la adolescencia, de Elena Doncel, ahora una cantante famosa. Después de un largo viaje a Italia, Iniesta empieza a trabajar en una obra para la Exposición de París. Tras ver cantar a Elena decide que hará un busto suyo. «¡Entonces, entonces sí que surgía pura, feliz, acertada, única, la forma soñada, de entre las manos del artista! Pero no sin lucha. En toda la noche no cesó Iniesta de modelar la arcilla dócil con esfuerzo doloroso capaz de ablandar bronce, como quien doma resistencias harto más tenaces que las de la materia. Y entre días largos de delirio, sin sueño ni alimento, desbastó un trozo del más limpio sacaroideo traído de Italia, bosquejó sobre él la forma adorada, y trabajando con terquedad de fanático, con furor de poseído, al caer

<sup>8</sup> Jiménez, Juan Ramón, «Sobre unos apuntes de Emilio Sala», Madrid, *Blanco y Negro*, n.º 675, año 1904.

<sup>9</sup> De los Ríos Lampérez, Blanca, «El busto de la Doncel», Madrid, *Blanco y Negro*, n.º 597, año 1902.

las brillosas lascas del mármol veía aparecer la imagen que llenaba su alma, la mujer querida(...)». Pero como rara vez el Ideal y la realidad coinciden, el resultado es un desastre. Iniesta lleva a Elena a ver su obra y ésta, del modo más frívolo, le sugiere que preferiría que estuviera firmada por un escultor famoso. Naturalmente, Pepe Iniesta destruye su obra y se vuelve loco.

Pero no importa, porque otro de los rasgos que el *Blanco y Negro* se encarga insistentemente de subrayar es el de que el artista debe trabajar exclusivamente para el arte, sin esperar recompensa económica o fama en vida. Durante el Romanticismo se pensaba que enorgullecerse del éxito mundano rebajaba al verdadero artista, para el que los máximos honores constituían una nimia recompensa a cambio de la inmortalidad. Algo que el propio Iniesta tenía muy claro antes de que la actitud de Elena Doncel, mujer fatal donde las halla, le destruyera. Pepe «había dado pasos gigantescos en su arte, pero sin concluir apenas un trabajo, sin exponer obra alguna, sin darse a conocer, oscuramente atado siempre al yu-

go de su timidez huraña y desconfiada; y siempre atormentado por aspiración insaciable... Sin embargo, su tiránica lucha con la forma, su encarnizado estudio de muchos años, las grandes victorias sin laudo ganadas ante su propia conciencia, le han granjeado algo que para el artista de vocación no vale menos que el estruendo del aplauso: la estimación propia». «Pepe lleva al fin en su alma una serena luz que alumbraba su vida, se reconoce digno de la gloria y espera, soñando, la hora de lograrla».

Hipersensible, soñador, sacrificado y algo neurótico, el artista que poco antes había clamado por ser la conciencia de su tiempo había acabado ofreciéndole poco más que entretenimiento. En el tiempo de las ambigüedades artísticas ésta iba a ser una de las más notorias. La burguesía, defendiéndose del desprecio de quienes les acusaban de «filisteos», había conseguido dotar a sus propios artistas de las «características románticas» más llamativas, en una tergiversación de esta imagen que se perpetúa hasta el punto que desde hace bastantes años ya resulta sospechosa.





# RELIGIOSIDAD Y VANGUARDIA ESPAÑOLA, UNA ASIGNATURA PENDIENTE

JULIA BARROSO VILLAR

Universidad de Oviedo

Existe un nudo de conflicto esencial en los artistas de vanguardia, por un lado entre la herencia subjetivista romántica, que lleva a reivindicar con vehemencia la libertad del individuo, la exaltación de su país, raza o religión, mientras que por otro permanece fiel a la exaltación de sentimientos espirituales, que se concretan en la formulación panteísta del paisaje y en el tratamiento de temas literarios a menudo con una veta religiosa, como es típico en Delacroix.

Si se habla de la vanguardia en general, está claro que ya desde sus orígenes en la exaltación religiosa de Van Gogh, así como en el tratamiento atípico de asuntos religiosos por parte de Ensor o de Emil Nolde, hay una relación como mínimo ambigua, con todo lo que significa de vida anímica y proyección espiritual. La neutralidad y distancia con respecto a lo religioso, contra lo que los tópicos dominantes parecen sugerir, no es una característica común a las vanguardias históricas europeas, si pensamos que hasta en el neoplasticismo holandés había buena parte de componentes exotéricas<sup>1</sup>.

El caso español se suele contraponer a menudo con el resto de la panorámica occidental, europea o americana, a la hora de precisar su grado de vanguardismo, al ser juzgada de seguidista de esquemas ajenos y carente de legitimación propia. Se discute que sea vanguardia por carencia de homogeneidad y definición en las corrientes artísticas que aparecen en los repertorios, tales como en la Exposición de Artistas Ibéricos en el año 1925. Tal análisis, que sitúa a la vanguardia española como demasiado

heterogénea y de difícil definición, no se compensa sin embargo con la reflexión, también necesaria, sobre la propia heterogeneidad del vanguardismo histórico que nos sirve de modelo de referencia. Así, no hallo razón suficiente para que se considere por igual expresionista la obra de carácter urbano esperpéntico de E. L. Kirchner, que la de carácter lírico referido al mundo animal que representaba Franz Marc, o el lirismo abstracto de Kandinsky. Tampoco se muestran razones convincentes para homologar, como se viene haciendo, bajo la categoría de cubista, obras como las de Braque y Picasso en torno al año 10, al mismo tiempo que los círculos cromáticos de Sonia y Robert Delaunay, puramente abstractos.

Concluir que existen incongruencias en la vanguardia española parece completamente admisible, pero es insuficiente parangonarla con patrones universales supuestamente modélicos, en los que tampoco se verifica esa coherencia interna.

Dicho esto, lo que deseo plantear es la existencia de un fuerte ingrediente residual del pasado español, manifiesto en el arte y en la globalidad de su cultura, como es la temática religiosa de nuestras vanguardias, tanto antes como después de la guerra civil. Se asume que es vanguardista el acontecer artístico desarrollado en los años del franquismo, con carácter no meramente mimético figurativo. Otra cuestión es el carácter clasicista que puedan asumir tales temas, y en este sentido la respuesta es más bien ambigua. Si por clasicismo se entendiera el peso del pasado, no cabe duda de que hay una deuda pendiente con la tradición de la iconografía religiosa del Siglo de Oro español. Si, en cambio, nos ceñimos a la concepción clasicista de procedencia, tanto antigua como de los ciclos moderno y neo-

<sup>1</sup> En el libro *Homenaje al Profesor Juan Uría* (Departamento de Historia y Artes de la Universidad de Oviedo, en prensa) planteo la presencia de motivos religiosos en el arte de vanguardia europea.

clásico, es difícil rastrear su presencia en la vanguardia. El seudoclasicismo ha sido patrimonio más bien explotado por el arte oficial, siguiendo sugerencias de la obra de Mario Sironi en la Italia fascista, y que podemos atribuir a la impronta de Eugenio D'Ors en sus Salones de los Once, así como en artistas como los componentes del almeriense Grupo Indaliano, con Jesús de Percebal a la cabeza, así como Capuleto y Cantón Checa, entre otros<sup>2</sup>.

En lo que fue vanguardia, si se enlaza con el 98, hay mucho regeneracionismo pendiente en el arte contemporáneo español, en el sentido de adjudicar necesidades de restauración espiritual, nacional, racial, temperamental, en un magma no siempre confesado, pero presente en críticos dispares, y más notorio, en artistas que van desde la mística tradicionalista, a los artistas de vanguardia nada sospechosos de ejercer una religiosidad acrítica. Desde el punto de vista de las categorías estéticas, predominan las tendencias de carácter expresionista, de profunda raigambre hispana pero anticlásicas por esencia.

Si partimos de Darío de Regoyos, en su ilustración de *La España Negra* publicada en 1899, fruto de los viajes con Emile Verhaeren a partir de 1894, puebla a nuestro país de procesiones adustas con predominio de colores oscuros y terrosos, que deben mucho al realismo de Van Gogh cuando andaba en Holanda pintando místicos *Comedores de patatas* (1885). José Solana, severo en su reflexión sobre la España que le tocó vivir, y en contacto con autores de la generación del 98 como Baroja o Valle Inclán, se convierte en paradigma de esa España negra, anunciada ya antes de Regoyos por Goya en épocas a las que no aplicamos siquiera el concepto de vanguardia. Nacido en 1886, veintinueve años más tarde que Regoyos, es el cronista de la «necrofilia hispánica», caracterizada por una fe antiprogresista más carbonera que carbonaria, como señala Calvo Serraller<sup>3</sup>. En

tre sus nueve series temáticas se incluyen dos de ámbito religioso: la de Santos y procesiones, y las postrimerías, con títulos como *El ermitaño* (1907), *El Cristo de la Sangre* (1920), *Santos de talla* (1926), *Procesión* (1930) o *El Osario* (1931), entre otros muchos<sup>4</sup>. Tengamos en cuenta que el pintor fue participante de la Exposición de Artistas Ibéricos en 1925, uno de los hitos de nuestra vanguardia de anteguerras.

Con Goya más lejanamente, y con Regoyos y Solana, se da el prólogo de las mismas, que oscilan entre una posición documental romántica y un populismo duro. Se puede detectar mucho de tradición en la misma, dado el peso de la herencia de nuestro Siglo de Oro, pero poca tradición clasicista. De nuevo Francisco Calvo califica a la cultura nacional española de antihumanista y anticlásica, cuya unidad, sancionada por el ideal religioso, ha funcionado en las épocas moderna y contemporánea<sup>5</sup>.

Continuando con el hilo de los artistas españoles en los años anteriores a la guerra, llama la atención la afluencia de obras muy destacadas, que se fechan en torno a 1930: *La Crucifixión*, de Picasso, del Museo Picasso de París, realizada en 1930, comentada por Ruth Kaufmann, Roland Penrose, Norbert Lynton, y por Santiago Sebastián, obra excepcionalmente religiosa dentro del repertorio del artista<sup>6</sup> a la que hacen claras alusiones las diversas *Crucifixiones* de Juan Barjola realizadas en 1975, 1985 y 1986, así como en 1987, todas pertenecientes a la colección del gijonés Museo Barjola, y englobadas por Miguel Logroño bajo el epígrafe de «Violencia»<sup>7</sup>.

En 1933 se fecha la obra de Pablo Gargallo *El Gran Profeta*, del MEAC, escultura realizada en bronce y pátina de hierro

<sup>2</sup> Me he referido a estos aspectos, clasicismo y cierta combinatoria con el surrealismo, en el capítulo IV de *Grupos de pintura y Grabado en España. 1939-1969*, Universidad de Oviedo, 1969, pp. 225-228.

<sup>3</sup> «Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana», en *Solana*, Museo Barjola-Fundación Mapfre Vida, Madrid, 1992, pp. 64 y ss.

<sup>4</sup> Clasificación de Luis Alonso Fernández, en «Revisión de José Gutiérrez Solana», *Solana, op. cit.*, pp. 81 y ss.

<sup>5</sup> F. Calvo Serraller, *Del futuro al pasado*, Alianza, Madrid, 1988, p. 21.

<sup>6</sup> Véase Picasso, Catálogo Ministerio de Cultura, MEAC, Madrid, 1981, pp. 218-9; S. Sebastián, «Mitología y religión», en *El Guernica y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*, Universidad de Murcia, 1984, pp. 73-77.

<sup>7</sup> Véase Miguel Logroño, *Barjola, un testimonio ético*, Principado de Asturias/Caja de Ahorros de Asturias, 1988, con ilustraciones en las pp. 179, 182, 193, 184, 185 y 186, dentro de la serie «Violencia».

ennegrecido, de 2,38 metros de alto, que se suele citar entre las aportaciones de nuestros vanguardistas. El tema, la intención, confluyen con el tono del alemán Ernst Barlach, que en obras de bastante menor tamaño presenta a los voceros espirituales con aspecto intemporal, servible para los tiempos contemporáneos<sup>8</sup>. Al año siguiente fecha su *David*, otra prueba de la validez de viejos temas rescatados de las páginas de la Biblia para el mundo vanguardista.

Autores como Ignacio Zuloaga o Benjamín Palencia incluyen en sus repertorios obras de carácter sacro, aunque no es el signo más distintivo de la misma. Algo parecido se puede decir de los círculos madrileños de Vallecas, con las aportaciones de Daniel Vázquez Díaz de carácter épico comenzadas en 1927 para el monasterio de La Rábida de Huelva, que incluyen una visión de la España de la Conquista con el tema del Descubrimiento, que por cierto será retomado de manera totalmente opuesta en el Centenario con motivo de la Expo-92 en Sevilla, a manos de Francesc Torres en la instalación realizada en la iglesia barroca de San Luis de los Franceses, con el título de *Crónica del extravío*, sobre lo que insistiré más tarde.

Llama la atención la fidelidad con que buena parte de los componentes del grupo *El Paso*, fundado en 1957, recogen la tradición del Siglo de Oro español, de Velázquez y Zurbarán, con referentes a Goya en algún caso señalado como el de Antonio Saura. Desde un punto de vista metafórico, cuando enuncian títulos que hablan de religiosidad en principio, se refieren al torturado hombre contemporáneo, que, además de su condición genérica, es español. Saura realiza más de una *Crucifixión*, en su característico expresionismo informal en que se funden lo humano con las ansias de trascendencia. Manolo Millares, en sus *Homúnculos*, se alinea en esa búsqueda introspectiva del doliente ser humano, como revela en sus textos de *Papeles de son Armadans* en 1958. Manuel Viola expresa su lucha en el campo de la luz y la sombra



Fig. 1. Picasso: *Crucifixión*, 1930 (óleo sobre placado, 50 x 56 cm.), Musée Picasso, París.



Fig. 2. Barjola: *Crucifixión*, 1986 (óleo, 200 x 150 cm.), Museo Barjola, Gijón.

presentadas en tensión dentro del espacio, con temas como *Semana Santa* (1956) y *La Saeta* (1958). Canogar, el que a la postre se alejó más del estilo informalista del grupo, realiza temas como *Jesuita*, *El transparente*, *Réquiem*, a principios de los años sesenta, así como otros que titula simplemente *Pintura* (1975, Museo A.C.A. de Tenerife), en que es bien evidente la referencia al hombre actual como crucificado. Rivera, a su vez, realiza un *Retablo para las víctimas*

<sup>8</sup> Puede verse ficha completa de la obra en el catálogo *Gargallo, 1881-1981. Exposición del Centenario*, Ministerio de Cultura, Palacio de Cristal, Madrid, 1981, p. 168. Del *David*, en la p. 172, 54 cm. de altura, en hierro forjado el original y 9 en bronce.



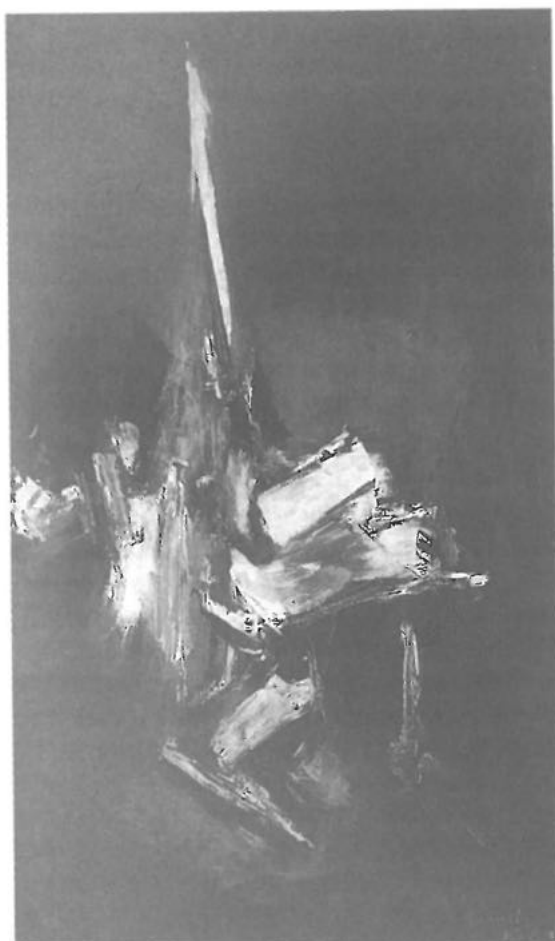


Fig. 3. Viola: *La Saeta*, 1958.



Fig. 4. Canogar: *Pintura*, 1975 (técnica mixta, collage, 200 x 150 cm.), M. A.C.A., Tenerife.

de la violencia entre 1977 y 1978, en su característico estilo basado en telas metálicas con desgarros expresivos<sup>9</sup>, y el tríptico llamado *Espejo para una catedral*, realizado en 1974.

A los inicios de los años cincuenta se deben algunas obras figurativas de Alejandro Mieres, como su *Crucifixión con Adán y Eva*, de 1951, y la *Incredulidad de Santo Tomás*, del mismo año, óleos sobre tabla realizados en el estilo expresionista que precedió al otro más abstracto que le caracterizaría más tarde<sup>10</sup>. En ellas, no obstante, la contención de la composición, el equilibrio de los colores y un cierto deje arcaizante antiguo en los rostros, muestran la presencia de rasgos clásicos, con ligero peso picassiano de los años veinte.

Por otra parte, destaca el conjunto de obras realizadas en equipo entre arquitectos, pintores, escultores, mosaístas, ceramistas y orfebres, según los casos, tal como enuncia la revista *ARA (Arte Sacro Actual)*. Que la institución eclesial ejerció una demanda importante en la España del franquismo no es cosa que se suele discutir, ejemplificada en obras como el *Cristo del Otero* de Palencia, realizado por Victorio Macho. Pero hay un importante conjunto de obras de carácter vanguardista desde el punto de vista artístico, como son las del Santuario de Aránzazu, en Guipúzcoa, y de la Virgen del Camino, en León, junto con otras, en que intervienen desde Fisac a Pablo Serrano, Oteiza, Sainz de Oiza y Laorga, Lahoz y García de Paredes, Carlos Pascual de Lara, Javier Clavo Basterrechea, Álvaro Delgado, Farreras, Tharrats, Arcadio Blasco, Lucio Muñoz, Rubio Camín y una amplísima serie de artistas de plena actualidad distinguidos por su actitud innovadora globalmente hablando, que se resisten a ser tratados como meros ejecutores de encargos eclesiales sin más motivos, desde su ángulo como creadores, que la financiación. De alguna manera, aprovecharon tan desiguales personalidades para mostrar su visión directa o metafórica de la condición

<sup>9</sup> Ver catálogo 1956-1991, *Manuel Rivera*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.

<sup>10</sup> Obras propiedad de la Universidad de Oviedo, figuran reproducidas en el catálogo *Alejandro Mieres: materia y luz*, Caja de Asturias-Palacio de Revillagigedo, Gijón, 1994.



humana en la contemporaneidad, tomando como referente reflexivo el mundo reservado por la tradición a la divinidad<sup>11</sup>. El grupo artístico Gremio 62, orientado a la creación de arte ornamental litúrgico, es otro ejemplo añadible a los anteriores, que contó con José Muñoz Coomonte, desde la creación del ornamento menos habitual.

Autores como los dos Vaquero, Vaquero Palacios y Vaquero Turcios, figuran con obras de gran fuerza en el elenco de artistas que realizan obra para la Colección Vaticana de Arte Contemporáneo, inaugurada con un discurso del papa Pablo VI en la Capilla Sixtina, el 23 de junio de 1973<sup>12</sup>. En la misma revista se hace relación de las obras aportadas por artistas españoles a la colección, figurando el escultor Venancio Blanco, con una *Cabeza de Cristo caído*, de 1966; Javier Clavo, pintor y escultor, con el óleo *Toledo grande*, de 1971, y el mosaico *Jesús*, de 1958; Eduardo Chillida, con la escultura *Proyecto para un altar*, conjunto de tres piezas esculpidas en alabastro; Álvaro Delgado, con el óleo de 1968 al 1971, *Crucificado*; Lucio Muñoz, con la *Maqueta del presbiterio de Aránzazu*, 1962, realizada dos años después. Jorge de Oteiza, con *Piedad de la Virgen*, de 1969; *Apóstoles Pedro y Pablo*, de 1953; *Cabeza de San Juan*, de 1953 al 59. Benjamín Palencia, con el óleo *Monte Calvario*, pintado en 1952. Carlos Pascual de Lara, entonces ya fallecido, con *Sagrada Cena*, de 1951. José Luis Sánchez, con la escultura *San Francisco de Asís*, de 1973. Pablo Serrano, con *Cabeza de Jesús*, bronce realizado en 1964. Joaquín Vaquero Palacios, con el óleo *Pastor Bonus*, de 1970; Joaquín Vaquero Turcios, con el *Retrato del Arzobispo Fr. Bartolomé de Carranza*, acrílico pintado en 1973. Ramón de Vargas, que aportó el óleo *Dos beatas*, de 1961, y Manuel Villaseñor, con el cuadro *Ávila*. Hay que añadir otras obras de Salvador Dalí, Goya, José Ortega, Picasso y Nicánor Piñole<sup>13</sup>.

De todo ese conjunto cabe destacar una valoración clasicista de obras como las de Vaquero Turcios, de un monumentalismo

fresquista influenciado por la pintura italiana contemporánea, así como la labor sobre todo en musivaria de Javier Clavo, que aprendió asimismo sus técnicas y recogió parte de sus influencias del elenco artístico italiano.

Es obligado referirse a Salvador Dalí en sus rememoraciones de Piero della Francesca en su *Madona de Port Lligat*, primer estudio de 1949, tomando a Gala como modelo, así como en los temas del *Angelus de Millet* (1933, 1935 o 1965 en *La estación de Perpignan*). El conjunto más característico de un manierismo de raíz clásica son sus óleos de los años cincuenta, *El Cristo de San Juan de la Cruz* (1951, Art Gallery, Glasgow); *Crucifixión o Corpus Hipercubicus* (1955, M.O.M.A., Nueva York) y *La última Cena* (1955, National Gallery, Washington), con resonancias evidentes a la *Cena* de Leonardo. Otras cosas las dedica Dalí, dentro de su peculiar concepción paranoico-crítica, a motivos religiosos: *Las tentaciones de San Antonio*, 1946; *Santiago el Mayor* (1957) y el *Cristo de Gala*, de 1978, hecho con técnica estereoscópica en dos paneles, amén de retratos de Gala como *Santa Elena*, entre otras obras más.

En los autores plásticos españoles caracterizados por su sentido de oposición al arte oficial, a pesar de sus muchas colaboraciones y de incongruencias, se da un mayor peso de la deuda pendiente con respecto al pasado propio español, como en Regoyos, Solana, o el grupo El Paso, casi siempre adoptando un lenguaje expresionista, que del peso de la tradición clasicista, a pesar de la utilización de sus estilemas por la nueva tradición del nazismo germano, del fascismo italiano o de la situación de compromiso del d'orsianismo español.

Es después de toda consideración vanguardista, cuando desde posiciones apartadas por completo de toda politización directa de los lenguajes, se recupera el gusto clásico postmoderno, que si bien afecta más a la recuperación de una temática procedente de la mitología, incluye también el ámbito bíblico de ambos testamentos. En España destaca el caso del pintor Guillermo Pérez Villalta, que en su repertorio de la exposición organizada por la Dirección de Bellas Artes en Madrid en 1983, incluye un *Cristo en la columna*, pintado en Ta-

<sup>11</sup> Ver ARA, n.º 37, 1973; n.º 48, 1976; n.º 52, 1977.

<sup>12</sup> Ver Ara, n.º 37, pp. 93 y ss.: «Visión papal y realidad española».

<sup>13</sup> Ídem, p. 120.

rifa el verano de 1980, que considera un estudio sobre la proporción humana, con alusiones al *modulor* de Le Corbusier; un *Juan Bautista*, como un Hércules sobre el Estrecho, basado en la sota de copas de la baraja. Un *David y Goliat*, esta vez en la sota de espadas, explicando el autor que se trata de una reflexión sobre la fingida inocencia, con la frase «Se mata lo que se ama», y un *Cristo Dionisos* y un *Hecce Homo*, además de una presencia de la palabra en el sentido bíblico en *El Verbo o las palabras imposibles*, como Sansón atado a la columna sacudiendo el Templo, que considera emblema contra la esclavitud del lenguaje hablado<sup>14</sup>.

Un empleo del género en parte posmoderno de los montajes, desde una perspectiva crítica a los poderes oficiales, y aplicado a un marco religioso con una iconografía alusiva al Descubrimiento de América y a la gestación de la moderna Historia de España, lo realizó Francesc Torres en la iglesia sevillana de San Luis de

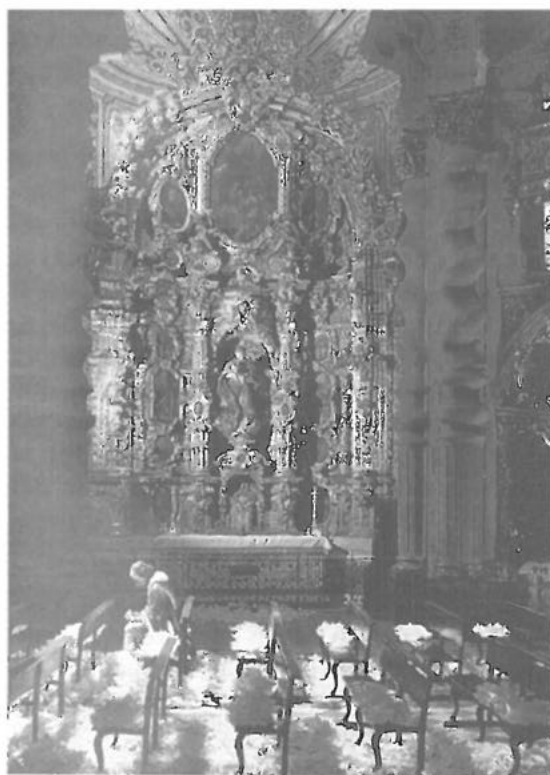


Fig. 5. Francesc Torres: *Crónica del extravío*. Instalación Iglesia de San Luis de los Franceses, Sevilla, 1992.

los Franceses, 1992, con el título de *Crónica del extravío*, recogida en el catálogo de la exposición *Too late for Goya* del Arizona State University Art Museum (1993). El autor, tras plantear el papel de Sevilla como lugar de recibo y distribución del expolio de ultramar, consumido en las guerras de religión de Europa, aunque con remanentes importantes para construir, entre otras, obras como la iglesia a que alude, explica que «gracias a la ingente cantidad de maderas y a la profusión de texturas y recovecos, ofrece unas cualidades acústicas fuera de lo corriente», cuestión que aprovechó para que la pista de sonido fuera la base de la instalación.

Descubre el relicario de la base del altar mayor, donde coloca un vídeo de 8" en el que un muchacho nativo americano lee un pesado libro del siglo XVI. Sobre la superficie de la mesa, metaforizada en la del mar, coloca tres barquitos en miniatura navegando. Detrás de la base caían en cascada multitud de barquitos de papel, en número de unos 20.000, realizados por niños de las escuelas sevillanas y arrastrados por un soplo huracanado a la nave de la iglesia. Un hombre solitario, representación de Colón como si fuera una imagen barroca más, sentado en uno de los bancos, con un barquito en la mano, dialogaba con una voz femenina de acento caribeño, como ser desdoblado y escindido en el tiempo<sup>15</sup>.

Es más que probable que en la actualidad muchos artistas contemporáneos españoles mantienen la presencia de una temática religiosa que tiene amplias raíces, y no es mi intención desarrollar la cuestión en este lugar. Pero a modo de muestreo, y para reseñar esa vigencia, citaré la obra pictórica de una autora incorporada recientemente al mundo de las exposiciones artísticas con tremendo interés. Se trata de Carmen Mendoza, que expuso en Oviedo recientemente, en la sala del Departamento de Historia y Artes, aportando una serie realizada entre 1992 y 1994 con los temas de *Cruces* y *Crucifixiones*, que constituyen sendos discursos místicos sobre la vi-

<sup>14</sup> Véase catálogo Guillermo Pérez Villalta. 1979-1983, Salas Ruiz Picasso, M.C., D.G.B.A., Madrid, 1983.

<sup>15</sup> Véase el catálogo de la exposición *Too late for Goya*, Arizona State University Art Museum, 1993, pp. 70-74.

da y la muerte, y sobre el tema de la inmolación, basado en la iconografía de una cruz anicónica, en la que el tratamiento formal, actualizado en composiciones de limpia estructuración geométrica, combinada con la expresividad del color y de las texturas (arenas y tierras = «polvo eres»; cartones, lijas, diatomeas, óleo y lienzo como soporte)<sup>16</sup>, realizado con una limpieza compositiva de raíces clásicas en el sentido que se puede decir del neoplasticismo holandés.

Retomando los planteamientos que realizaba al comienzo de esta exposición, se constata el interés que sintió gran parte de

la vanguardia española por la temática religiosa, en clave crítica y humanista desde el ángulo expresionista y más reciente de ciertas instalaciones como la examinada, pero arraigada en el Siglo de Oro español. Y por otra parte, la presencia del clasicismo en las claves surrealistas de Dalí, que incluye sus temas religiosos. También, y dentro del ámbito de la época franquista que como solución de compromiso potenciaba Eugenio D'Ors, en la estética del grupo *Indaliano*, que encuentra un importante colofón en autores de la posmodernidad como Pérez Villalta, acogidos plenamente a la tradición clásica.

---

<sup>16</sup> Datos facilitados por la autora con motivo de la exposición realizada en mayo de 1994.





# FERNANDO MIRANDA: DEL COSTUMBRISMO ROMÁNTICO A LA MODERNIDAD NEOYORQUINA

M.<sup>a</sup> DOLORES BASTIDA DE LA CALLE

Ningún tema, en el campo de la ilustración, le fue extraño a Fernando Miranda. Su deseo de fijar en la página el mundo del siglo XIX le llevó a una bulimia de producción que se hace perceptible en dos momentos conceptualmente antagonistas: costumbrismo romántico y modernidad.

Miranda inicia su actividad artística en publicaciones de la *Sociedad Literaria* de los hermanos Ayguals, como caricaturista político, en la revista *Guindilla*, y como ilustrador, colaborando en libros como *Doce españoles de brocha gorda* y *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). Es en esta última obra donde Miranda exhibe su extraordinaria habilidad en la creación de tipos representativos de la primera mitad de nuestro siglo XIX —«el cesante», «el cazador», «el mayoral de diligencias», «el clérigo de misa y olla»—, tipos que responden a los mejores criterios de la ilustración romántica, como ha mostrado Valeriano Bozal en un detallado análisis sobre el tema<sup>1</sup>.

Si en sus comienzos Miranda se muestra más sensible al tipo que al individuo, sigue con ello, sin duda, el impulso romántico hacia la generalización, en un planteamiento que le lleva a depender, en alguna medida, de fórmulas dieciochescas. Miranda introduce en sus figuras, como señala Bozal, cierto esquematismo y frontalidad de corte neoclásico, compensados, no obstante, por una agilidad en la disposición de los cuerpos y en la descripción de las fisonomías. Es evidente que, al registrar figuras de ca-

rácter genérico, frente a lo puramente singular del individuo, el artista se nos antoja menos como reportero y más como dibujante deseoso de captar lo durable a través del presente.

Como se verá, sin embargo, la ambición de Miranda no tuvo medida, y su capacidad de trabajo tampoco. Esa manera de proceder del artista, presa de un extraordinario apetito de actividad, es una clara muestra de la mentalidad romántica. Los románticos son enciclopedistas a la inversa: no reúnen, no ordenan, gastan el mundo entero, la historia entera, para nutrir su obra. Miranda, sin duda, fue sensible a esa opción al renunciar a sus formas habituales de expresión —la ilustración de libros, la caricatura— para especializarse, en edad madura, en un género nuevo: la ilustración periodística de acontecimientos contemporáneos. La publicación gráfica de actualidad, una forma visual de periodismo con noticias de texto breve y grandes ilustraciones —imágenes de sucesos actuales en un mundo lejano—, se convirtió en el medio de comunicación más influyente de la segunda mitad del siglo XIX y permitió al artista ilustrador alcanzar un público de dimensiones desconocidas hasta entonces. Y es a través de ese registro de la vida contemporánea como entra Miranda en lo que Baudelaire, en sus reseñas del Salón de París, a mitad del siglo, había llamado el heroísmo de la vida moderna.

El 4 de julio de 1874 Miranda aparece ante el público norteamericano publicando en la revista neoyorquina *Harper's Weekly* (1857-1916) un grabado de tema francés: «The transfusion of blood. An operation at the Hospital de la Pitié, at Paris», rompiendo un esquema al uso entre los semanarios americanos, que en general utilizaban ilus-

<sup>1</sup> Bozal, Valeriano, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1977, p. 41; «Los españoles pintados por sí mismos y la ilustración romántica. Cuatro notas», en *Bol. del M. e I. Camón Aznar*, vol. 1 (1980), pp. 58-81.

traciones de artistas europeos publicadas simultáneamente en Europa. Un mes más tarde, el 8 de agosto, el *Harper's* reconoce explícita y elogiosamente su extensa obra sobre el conflicto carlista de 1872-1876, con la publicación de dos espléndidos dibujos sobre la muerte del general Concha y la toma de los altos de Galdamés<sup>2</sup>. La revista americana menciona que ambos fueron realizados expresamente para el *Harper's* por «M. Miranda, a Spanish Artist of distinction, gifted with a special talent for depicting stirring and tragical scenes». Y el 26 de septiembre publica de nuevo otro grabado de Miranda de tema francés: «The escape of Marshal Bazaine from the fortress of Sainte Marguerite».

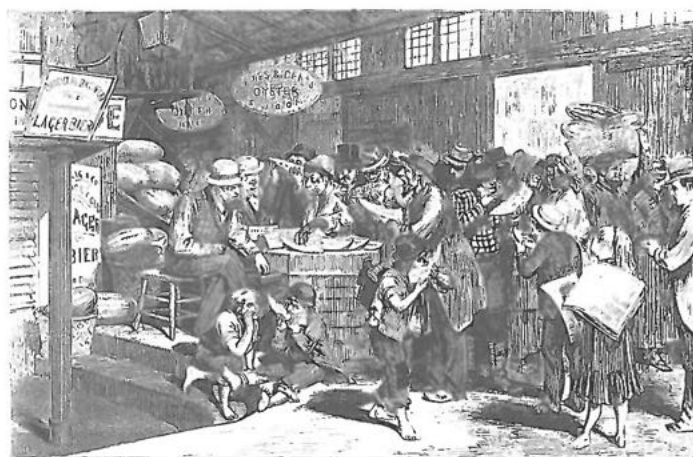


Fig. 1. *The Fulton Market*. *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, 9 de septiembre de 1875.

No puede dudarse de que las ilustraciones de Miranda reproducidas en el *Harper's* capturaron la atención del otro semanario neoyorquino, el *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (1855-1922). En 1875 el artista, al que Ossorio y Bernard concede escasas líneas en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* y cuyo nombre, por lo general, no figura en los análisis del arte de la época, comienza su trabajo en los talleres del *Frank Leslie's*, en Nueva York, como dibujante de gabinete, y ocasionalmente como corresponsal artístico. Atrás deja Miranda el semanario español *La Ilustración Española y Americana* y el francés *L'Illustration*, para unirse a los artistas que documentaron gráficamente la arqueología social de

ese nuevo mundo, en el que, de alguna manera, Nueva York aspiraba a ser la más grande fuente de noticias del siglo.

La insistente tendencia de Miranda a firmar su obra, bien con nombre completo —la mayoría de las veces—, bien con inicial, permite afirmar que el 17 de abril de 1875 publicó su primera estampa en el *Frank Leslie's*, siete en total ese año. Con excepción de la del 7 de agosto, que ilustra una casa de locas en Filadelfia, las demás describen la escena urbana neoyorquina, cuyo extremo dualismo entre las vidas de ricos y pobres, clase alta y clase baja, nos llega inconfundiblemente a través de las ilustraciones. El 4 de septiembre el *Frank Leslie's* publica una estampa de Miranda, «The Fulton Market» (fig. 1), sobre una escena en un puesto de melones al que acuden personajes singulares y pintorescos, enraizados en los dictados de la formulación que Miranda había iniciado en sus «tipos» de los años cuarenta. Uno de los más curiosos, por lo bizarro de su fisonomía, es el personaje negro, parte de una representación objetiva de la idiosincrasia nacional.

Aunque las figuras tienen la dicción formal del arte de estudio, la composición de la estampa, que se define en un espacio cerrado, con figuras hacinadas y desordenadas, nada tiene de clásica. Nótese, también, el recorte de la figura en el borde del cuadro, recurso formal muy usado en la ilustración periodística, que puede atribuirse, según señala Joel Isaacson, a la influencia del grabado japonés<sup>3</sup>. La exactitud que da hoy un valor histórico a estos dibujos se justifica por su carácter de registro «in situ», y por el poder de observación del reportero gráfico —Miranda en este caso—, que establece un duelo entre la voluntad de ver todo y no obviar nada, y la facultad de la memoria, que permitía fijar para uso futuro aquellos detalles que no pudiese delinear con el lápiz.

Pero Miranda, como dibujante de gabinete, hubo de hacer uso frecuente de la imaginación para desarrollar documentos periodísticos sobre sucesos lejanos. Un ejemplo es la portada del suplemento del

<sup>2</sup> Bastida, Dolores, «Imagen de la última guerra carlista en las revistas norteamericanas de la época», en *Goya*, n.º 215, marzo-abril (1990), pp. 264-268.

<sup>3</sup> Isaacson, Joel, «Impressionism and Journalistic Illustration», en *Arts*, n.º 56, junio (1982), pp. 95-115.

*Frank Leslie's* del 7 de julio de 1877: «New Brunswick.—The destruction by fire of the city of St. John, on the night of June 20th. Distribution of food and clothing to the burned-out citizens on the wharves» (fig. 2). La escena no representa ya la pobreza del pequeño oficio de los personajes del «Fulton market», sino una miseria como la del Londres de la época, registrada por Doré en un célebre volumen<sup>4</sup> y por Herkomer y Luke Fildes en la revista inglesa *The Graphic*. Pero la crónica del suceso alude tan sólo a los miles de habitantes de la ciudad canadiense de St. John, que pasaron la noche en el muelle huyendo del incendio ocurrido en la noche del 20 de junio. Miranda literaturiza aquí la miseria de Doré, en lugar de registrar una realidad en la que no hay sino la desolación y la impotencia de un suceso puntual.

Dentro de este mundo de los poco favorecidos, no obvió Fernando Miranda a enfermos y ancianos. El grabado del 6 de mayo de 1876 —año en que Miranda publicó hasta 33 grabados en el *Frank Leslie's*—, «New York City.—Dinner-hour at the Chapin Home for the aged and infirm, sixty-sixth street, near Third Avenue» (fig. 3), ilustra el momento de la cena en una institución filantrópica fundada y sostenida por contribuciones voluntarias. Aunque el préstamo académico se hace evidente en el acabado formal y en las formas compactas de las figuras, no hay aquí exclusividad; «las figuras agrupadas hacia el centro o distribuidas irregularmente en grupos de lado a lado, fijadas lateralmente por el marco»<sup>5</sup>, son de nuevo efectos formales de composición frecuentes en la ilustración periodística. El permanente interés de Miranda por la representación de tipos se reitera en este trabajo de reportero, en el que, por otra parte, asoma un matiz caricaturesco en ciertos ancianos apenas apuntados. Proletariado, miseria, vejez, enfermedad, son componentes de un mundo social que recuerdan la complejidad narrativa y riqueza literaria de las novelas de Dickens.

Muy cerca del Fulton Market, en la Front Street, dentro del entorno del puerto,



Fig. 2. *New Brunswick.—The destruction by fire of the city of St. John on the night of June 20th. Distribution of food and clothing to the burned-out citizens on the wharves.* *Frank Leslie's*, 7 de julio de 1877.

se desenvuelve también el mundo de la clase burguesa, el dinamismo del comercio moderno, el mismo que plasmó Degas en su lienzo de 1873, «Cotton buyer's office»<sup>6</sup>. En el grabado del 12 de febrero de 1876, «Tea tasting in a Front Street Warehouse» (fig. 4), Miranda reseña uno de los principales temas que dominaron la ciudad durante este período: Nueva York como centro comercial líder en el mundo americano. En la estampa, un grupo de cualificados catadores de té se reúnen en torno a una mesa para examinar la calidad de variedades llegadas recientemente por barco. La fórmula compositiva aquí aplicada limita el espacio siguiendo un principio de yuxtaposición en los dos personajes del primer plano, uno de pie y de espaldas y otro sentado y de perfil. Por otra parte, aunque la forma muy trabajada de las figu-

<sup>4</sup> *Londres de Gustavo Doré*, presentado por Bernard Noel y reeditado en Francia en 1984, de la edición original de 1872, París, Armand Colin, 1984.

<sup>5</sup> Isaacson, J., *op. cit.*

<sup>6</sup> *The Impressionists at First Hand*, editado por Bernard Denvir, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 69.





Fig. 3. New York City.—Dinner-hour at the Chapin Home for the aged and infirm, sixth-sixth street, near Third Avenue. Frank Leslie's, 6 de mayo de 1876.



Fig. 4. Tea tasting in a Front Street Warehouse. Frank Leslie's, 12 de febrero de 1876.

ras resulta clásica y escultórica, la estampa posee la viveza de la propia vida; la absoluta precisión con que Miranda ha traducido sus impresiones puede asociarse con la noticia fotográfica, y se pueden aventurar como retratos todos los personajes que pueblan la composición. Y es casualmente en estos años de 1875, 1876 y 1877 cuando, con la Nueva Escuela de xilografía americana<sup>7</sup>, que adopta la directa transferencia del dibujo al bloque de madera, prevalece el estilo del dibujante, con un tratamiento definitivo de la línea en la interpretación del artista.

En el mundo de la modernidad burguesa —el *alter ego* de la vanguardia—, la representación gráfica de lo exótico era una de

# FRANK LESLIE'S ILLUSTRATED NEWSPAPER

No. 1312 (Vol. XIII) NEW YORK, JULY 8, 1876. (Price, Five Cents, in Advance.)



Fig. 5. Philadelphia, PA.—The Centennial Exposition—American visitors smoking chibouques in the Turkish Bazaar, Frank Leslie's, 8 de julio de 1876.

las fórmulas que la revista ilustrada había encontrado para atraer a la próspera clase media, cuyos entretenimientos y actividades catalogaba el artista como un espejo de la contemporaneidad, única forma de arte que interesaba a aquella. Indicador de esa modernidad es la estampa del 8 de julio de 1876, «Philadelphia, PA.—The Centennial Exposition—American visitors smoking chibouques in the Turkish Bazaar» (fig. 5), una visión del ocio burgués en la que dos americanos fuman *chibouques* y *nargiles* en un café turco, con interés de «flaneurs» por el país que en aquel momento ocupaba la atención de las «Seis Grandes Potencias». El trabajo de Miranda se hace aquí especialmente visible en el enriquecimiento artístico a base de ritmos curvilíneos y arabescos de fondo y sillón, y en la vitalidad del trazo y la técnica fluida y enérgica de las figuras, formando todo ello parte de una estética de impresionismo y exotismo decorativo emergentes.

Como conclusión, aunque en el mundo de la estampa del siglo XIX se considera a

<sup>7</sup> Howes Whittle, George, «Wood Engraving in America», en *The American Magazine of Art*, vol. X, n.º 1, noviembre (1918), pp. 3-10.



Fernando Miranda básicamente como un ilustrador del costumbrismo romántico, parece clara su mayor proyección internacional como reportero gráfico de la vida moderna. Por otra parte, aun siendo la temática de Miranda de carácter prosaico en ambas etapas, subyace en su tratamiento de la figura humana un cierto proceder clásico, que hace inflexión en el sentido pronunciado de las formas y en el valor intrínseco de la línea. Y aunque en ambos momentos se interesó el artista por la fisonomía de los personajes, fue en su etapa de

reportero cuando, como agudo observador social, hizo mayor énfasis en el individuo en su nuevo repertorio de tipos, canon y reflejo de una modernidad que unía a los artistas con su propia época<sup>8</sup>, lo que Baudelaire, en su ensayo sobre Constantin Guys, había señalado como una de las principales funciones del arte vivo.

*Agradecimiento.*—Agradezco a Alice Kane, del Dpto. de Microtextos de la Biblioteca Pública de Boston (EE.UU.), el haber hecho posible la reproducción de las estampas adjuntas.

---

<sup>8</sup> Clark, Timothy J., *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 225.



# OBSERVACIONES SOBRE EL CLASICISMO EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (1900-1936)

MOISÉS BAZÁN DE HUERTA

Universidad de Extremadura

Pretendemos con esta comunicación apuntar algunas notas significativas sobre el clasicismo y el modo en que se expresa en la escultura española durante el período propuesto. El tema viene precedido por el debate entre tradición e innovación que se produce en la Francia del siglo XIX y perdura en los inicios del XX. Allí se plantea de forma intensa en relación a Rodín y lo que el impresionismo escultórico supone de ruptura o modificación de las pautas habituales, pero afecta también al clasicismo y sus posibilidades de recuperación estilística y temática. En un primer nivel con la tendencia representada por Maillol, pero además ampliando la atención hacia momentos que no necesariamente remiten al arte griego clásico, sino también al arcaísmo, término entendido ya en sentido estricto o aplicado a cualquier arte primitivo, y que interesó como algo nuevo a los escultores de principios de siglo<sup>1</sup>. Y al tiempo adoptando la postura, bien representada por Bourdelle, de valorar el arte antiguo como referencia susceptible de actualización; una actitud creativa, no histórica, que no pretende tanto prolongar o imitar el pasado como crear a partir de él un nuevo presente, y que fue ya detectada en su tiempo y asumida con cierto interés<sup>2</sup>.

En España el debate se desarrolla quizás con menor proyección, aunque perdura en el tiempo. Se orienta fundamentalmente hacia la oposición entre academicismo y modernidad, pero igualmente intentaremos ver en qué medida y por qué vías se mani-

fiesta en nuestra escultura la *tradición clásica*<sup>3</sup>, entendida como pervivencia de unos valores y modelos estéticos que se consideran ideales, pero que también hay que precisar en su evolución temporal. Esta apreciación es necesaria, pues dicha tradición no sólo se nutre del arte y la cultura greco-latinas, sino que incorpora las aportaciones y variantes que supone su paso por el renacimiento, el neoclasicismo y el eclecticismo decimonónico.

El tema presenta un nuevo aspecto cuando a todo ello hay que sumar la noción de academicismo. Su valoración como arte de correcta factura, pero vacío y falto de creatividad, toma un matiz peyorativo ya en los primeros textos del siglo<sup>4</sup>, y será nota habitual en adelante, hasta el punto de que algunos escultores quieran desmarcarse de esta calificación. Con respecto al clasicismo, la historiografía y la crítica de prensa de la época no suelen delimitar el preciso alcance del término, que se usa indistintamente para referirse tanto al arte de la antigüedad grecolatina como a una concepción estética global<sup>5</sup>.

Pensamos que en este sentido sería interesante conocer la opinión de los propios artistas, y algunos textos tempranos resultan reveladores. Mariano Benlliure, en un artículo de 1904, proclamaba la escultura griega como cima inigualable, equiparando

<sup>1</sup> Hammacher, Arno M., *Modern Sculpture. Tradition and innovation*, New York, Harry N. Abrams, 1988, pp. 43-104.

<sup>2</sup> VV.AA., *Bourdelle et la critique de son temps*, París, Paris-Musées Editions, 1992.

<sup>3</sup> Greenhalgh, Michael, *La tradición clásica en el arte*, Madrid Hermann Blume, 1987, pp. 11-17.

<sup>4</sup> Ver Tormo, Elías; *La escultura antigua y moderna*, Madrid, Juan Gili, 1903, pp. 207-210.

<sup>5</sup> Gómez Alfeo, María Victoria, y Gardía Rodríguez, Fernando, «El gusto de lo clásico en la crítica de arte (prensa diaria del primer tercio del s. XX: 1900-1930)», en *La visión del mundo clásico en el arte español. Actas de las VI Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 379-388.



Fig. 1. Aurelio Cabrera, *Prometeo moderno*, 1901.

a la Hélade con el oro nativo, la plata con el renacimiento italiano y el cobre, la *calderilla*, con la producción moderna<sup>6</sup>. El escultor Miguel Ángel Trilles, en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, en fecha algo más tardía (1913), remitía también a la antigüedad clásica, para «que impere de nuevo el buen gusto, la sencillez y la nobleza, que fueron siempre en todo tiempo, desde que los griegos dieron la norma y definición de la belleza, aspiración constante de los artistas».

Pero estos planteamientos, sin cuestionar la sinceridad de su admiración, no llevan implícito un compromiso real con aquella estética, y la producción de Benlliure es buena prueba de ello. Si en la época aparecen con frecuencia estas alusiones es por la necesidad de mantener asideros y argumentos que esgrimir frente a las ten-

dencias modernas, pues su interés prioritario es cuestionar el impresionismo y al propio Rodin, ironizando sobre la pretensión de que sus *bocetos* sean admitidos como obras definitivas. El discurso de ingreso de Benlliure, pronunciado en la Academia en 1901 con el significativo título «El anarquismo en el arte», al igual que el de Trilles, enmascara con las referencias al clasicismo una postura conservadora y académica, que defiende la calidad de ejecución y los cánones tradicionales ante cualquier alternativa innovadora.

La siguiente generación, que se incorpora al panorama artístico al finalizar la primera decena del siglo, muestra una actitud más sincera y abierta al enfrentarse con la escultura. Pero el marco en que estos artistas desarrollan su labor no es muy diferente, y perduran en definitiva similares circunstancias en cuanto a su formación, posibilidades de promoción y géneros a cultivar. Con todo, la calidad de sus creaciones, plasmada en relevantes aciertos personales, les ha deparado un digno papel, amparado por una especial fortuna crítica<sup>7</sup>.

En efecto, hasta fechas recientes, esta escultura ha contado con un tratamiento muy favorable en la historiografía artística española, hasta el punto de ser recibida como un auténtico *renacimiento*; aunque no debemos olvidar que su aportación se revaloriza y se justifica en gran medida por entenderla como reacción al caduco y académico arte finisecular, que es duramente cuestionado<sup>8</sup>. Ante el realismo preciosista y aparatoso del último tercio del XIX, la

<sup>7</sup> De ellos hay que considerar aparte los nombres más representativos de la vanguardia, cuyas circunstancias y en gran medida su vinculación con París revelan un entorno diferente, al que aludiremos más adelante.

<sup>8</sup> Esta visión crítica se transmite en sucesivos textos: Rafael Benet habla de *retorno al orden* en Heilmeyer, Alexander, *La escultura moderna y contemporánea*, Barcelona, Labor, 1928; y los trabajos de Fernando Jiménez Placer, en Waldman, Emil, *Arte del realismo y el impresionismo*, Barcelona, Labor, 1944, y del Marqués de Lozoya en su *Historia del arte hispánico*, t. V, Barcelona, Salvat, 1949, inciden en los años cuarenta en criterios similares. La argumentación resulta especialmente acusada en la importante monografía de Juan Antonio Gaya Nuño, *Escultura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, con planteamientos seguidos por estudios posteriores y sólo recientemente matizados.

<sup>6</sup> Benlliure, Mariano, «La escultura», en *Heraldo de Madrid*, 1 de enero de 1904.



escultura que inicia el siglo se valora como un retorno a la forma clara y esencial, convertida en sinónimo de rigor, dignidad y acierto. Pero todo ello sin percibir que en el fondo esta postura tenía bastante de continuismo, al mantenerse, aunque sin servilismos, en una tradición no comprometida con el verdadero espíritu de renovación y avance.

El mediterraneísmo catalán o las distintas propuestas realistas que se dan cita en Madrid, el País Vasco y otros ámbitos regionales durante el primer cuarto de siglo no pretenden romper con el pasado; siguen un lenguaje figurativo que admite sin problemas la pervivencia o la recuperación ocasional del mundo clásico. El caso catalán aparece en esta orientación mucho más definido; el *noucentisme* es una opción ideológica y estética encaminada de hecho a lograr un nuevo clasicismo, en conexión con los ideales de la antigüedad grecolatina. Son sus bases el sentido de la proporción, la belleza canónica del cuerpo femenino y la plenitud de la forma, marcada por la claridad, la serenidad y la armonía<sup>9</sup>. Con Aristide Maillol a la cabeza y genuinos representantes en Clará y Casanovas, entre otros, el movimiento se prolonga durante el primer tercio de siglo con una llamativa fidelidad, legando obras tan significativas como *Mediterránea* o *La Diosa*.

Sin embargo, esta actitud podía llevar a los escultores a un callejón sin salida; la aplicación rigurosa de su ideario estético a un tema casi exclusivo, el desnudo femenino, limitaba sus posibilidades creativas y les conducía a la reiteración de unos tipos con frecuencia faltos de vida y expresión. Dos figuras inicialmente relacionadas con el movimiento, Manolo Hugué y Pablo Gargallo, serán las que superen estas limitaciones<sup>10</sup>. Analizando dos esculturas muy



Fig. 2. Moisés de Huerta, *El Salto de Léucade*, 1910-1911.

similares compositivamente, *Mediterránea* de Maillol y *Mujer sentada* de Manolo (1913), se aprecia pronto la vinculación con la modernidad que en su facetamiento geométrico presenta la segunda. Gargallo, por su parte, encuentra su auténtica personalidad y el camino de la vanguardia precisamente cuando se desmarca del mediterraneísmo clasicista, logrando un lenguaje propio mediante la inversión de las superficies cóncavas y convexas, o la construcción de volúmenes y huecos a partir de láminas metálicas.

En el resto de España, la generación de escultores que protagoniza este período muestra cierto eclecticismo en sus resultados plásticos, aunque comparte un similar proceso formativo y parecidas vías de acceso al mercado artístico, condicionado en gran medida por el cauce promocional que suponían las Exposiciones Nacionales. En distintos niveles de este panorama el clasicismo mantiene su vigencia, pues no olvidemos en principio que el arte clásico y renacentista constituye un elemento fundamental en la formación de estos escultores. Las Escuelas de Artes y Oficios o de Bellas Artes, en las que mayoritariamente se ins-

<sup>9</sup> Sus rasgos principales han sido recogidos por D'Ors Führer, Carlos, «Apuntes sobre la escultura noucentista», en *Espacio, Tiempo y Forma*, n.º 2, Madrid, UNED, 1988, pp. 333-354; aunque el movimiento denota una mayor complejidad, puesta de manifiesto por Valeriano Bozal en *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 69-111.

<sup>10</sup> Sobre la relación de Gargallo con el movimiento, ver Fontbona, Francesc, «Pau Gargallo i el noucentisme», en *Gargallo 1881-1981. Exposició del Centenari*, Barcelona, Ajuntament, 1981, pp. 24-27.



Fig. 3. Julio Antonio, *Monumento a los Héroes de Tarragona*, 1911-1917.

truyen, mantienen en sus planes el sistema académico, en el que comparten importancia el estudio del natural y la copia de modelos antiguos. Madrid, Barcelona y pronto distintas capitales provinciales cuentan además con museos de reproducciones artísticas, que actúan como un complemento formativo que no hay que desdeñar. Victorio Macho en sus *Memorias* recuerda cómo la observación y la copia de las obras clásicas instaladas en el Casón del Buen Retiro marcaron en buena medida su orientación juvenil<sup>11</sup>.

Un sentido especial tiene esta vinculación con la tradición clásica en aquellos escultores que disfrutaron del pensionado en la Academia Española de Roma. Su estancia de cuatro años, que incluía además el desplazamiento temporal a enclaves escogidos, favorecía indiscutiblemente el contacto con la antigüedad y una asunción directa de influencias. Los temas de sus envíos muestran de hecho una frecuente revisión de temas históricos y sobre todo mi-

tológicos<sup>12</sup>, pero no siempre llevan implícita una orientación estilística homogénea. Sirva como ejemplo el escultor Moisés de Huerta, pensionado entre 1909 y 1914, quien alternó en sus creaciones italianas el realismo (*Torso viril*) con el desnudo al modo clásico (*Venus del beso*), el colosalismo miguelangelesco (*Naturaleza*, *Las Parcas*) y la más reciente influencia de Rodin y el impresionismo (*Hetaira*, *El Salto de Léucade*, *Mi Ídolo*)<sup>13</sup>.

La perduración del desnudo como tema es otro de los factores que hay que considerar, pues en un período aún mayoritariamente antropocéntrico, el cuerpo humano sigue siendo objeto de interés prioritario. El mimetismo de los ejercicios formativos se abandona cuando los escultores han de enfrentarse con la creación personal; la sistematización canónica se diluye entonces, dando paso a un estilo en el que a veces es difícil delimitar influencias. Pero con mayor o menor singularidad, el desnudo escultórico mantiene una permanente vinculación referencial con el clasicismo, y son numerosas las críticas coetáneas que para elogiar una obra de este tipo la emparentan estéticamente con los mejores ejemplos de la tradición clásica.

Centenares de desnudos, principalmente femeninos, dominan el panorama expositivo durante este período, prueba de que el tema funciona y cuenta con la sanción favorable de los jurados. Pero es también llamativo cómo esa relación se concreta con frecuencia en un título que hace explícita alusión al clasicismo. Lo clásico dignifica, ennoblece y otorga al desnudo un aura de prestigio que parece eximirlo de cualquier crítica. Ello deriva a veces en una trivialización del tema, cuyo título carece de justificación iconográfica e intenta tan sólo buscar un mayor grado de aceptación.

<sup>12</sup> Ver Bru Romo, Margarita, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971; Lorente Lorente, José Pedro, «Pensionados de entreguerras en la Academia Española de Roma», en *Artígrafa*, V, 1988, pp. 213-230, y Reyero, Carlos, «El mundo clásico y la pintura en la Academia Española de Roma 1900-1936», en *La visión del mundo clásico en el arte español*, op. cit., pp. 389-401.

<sup>13</sup> Ver Bazán de Huerta, Moisés, *El escultor Moisés de Huerta (1881-1962)*, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1992, pp. 24-25 y 96-109.

<sup>11</sup> Macho, Victorio, *Memorias*, Madrid, G. del Toro, 1972. pp. 23 y 288.

Significativo en este sentido resulta el panorama de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. El clasicismo como referencia temática aparece en ellas de forma habitual, sobre todo recurriendo a la mitología y adoptando preferentemente la denominación romana sobre la griega. Sin embargo, revisando los catálogos de los certámenes durante el primer tercio de siglo se observa su menor presencia respecto a períodos anteriores, y que además no cuenta con un lugar prioritario en la concesión de medallas. La alegoría obtendrá ahora el mayor protagonismo. Adoptando de nuevo el desnudo femenino como principal vehículo, presenta unas características formales y unos rasgos de serenidad e intemporalidad que están en consonancia con la visión que en el momento se tiene del clasicismo, aunque no exista una relación temática directa; su utilización se abre hacia connotaciones muy diversas, que incluyen un cierto carácter trascendente<sup>14</sup>.

La presencia de la alegoría supera el ámbito expositivo para abarcar igualmente otros campos. Persiste en la escultura funeraria, con su desfile de figuras reflexivas y dolientes, ataviadas con largas túnicas, cuyos modelos, y éste es un aspecto singular, se toman con frecuencia del neoclasicismo. Y afecta, cómo no, al monumento público, donde encarna los más variados conceptos: virtudes moralizantes y alusiones al progreso, las artes, la industria, el comercio, la humanidad, la paz, la libertad, la República, etc. Todos ellos forman parte de un amplio abanico de referencias, cuyo papel no es casi nunca protagonista, pero sí habitual en los pedestales, complementando el motivo principal. Sirva como ejemplo el extenso aparato alegórico del *Monumento a Alfonso XII* en el Retiro madrileño, o a menor escala el *Monumento a Castelar* erigido por Mariano Benlliure en 1908<sup>15</sup>.

Un clasicismo monumental, de corte mediterraneísta, impregna la Barcelona de

Clará, Villadomat o Marés, con sus figuras serenas e intemporales<sup>16</sup>, si bien la utilización de este lenguaje se rastrea en muy diversos ejemplos del ámbito nacional. Uno de los más significativos es el *Monumento a Santiago Ramón y Cajal*, realizado por Victorio Macho en 1926 y en el que dispone al personaje ataviado con túnica y semitendido al modo etrusco, ante dos severos bajorrelieves alegóricos (las fuentes de la vida y la muerte) y una *Minerva* de rigurosa inspiración clásica simbolizando la Sabiduría<sup>17</sup>.

Aspecto singular y destacable para estas notas es la incorporación de la escultura a la arquitectura. Esta práctica pervive en edificios señeros del primer tercio de siglo, algunos de los cuales contribuyen a formar la imagen de capitales como Madrid, Barcelona o Bilbao. Con todo, la presencia escultórica disminuirá respecto a la profusión decorativa y alegórica del siglo XIX, pero sigue siendo significativa y evidencia una especial relación con el clasicismo. Edificios oficiales, bancos o compañías de seguros siguen así un monumentalismo algo más depurado, en el que el orden gigante convive con relieves y esculturas, hasta que las soluciones racionalistas desnuden de figuración fachadas, paramentos y remates.

La escultura aplicada puede tomar una prioridad ornamental y responder al deseo de dotar al edificio con elementos que le aporten cierta prestancia y empaque. Pero también cobra sentido como imagen simbólica, que complementa acertadamente el carácter de la entidad promotora o incluso la identifica, a modo de logotipo o emblema. Alegorías y personajes mitológicos dominan así este panorama, y no será extraño reconocer a la diosa *Minerva* en edificios educativos, culturales o artísticos; a *Mercurio* presidiendo entidades bancarias y comerciales; una severa matrona con balanza en la Compañía de Seguros *La Equitativa*,

<sup>14</sup> Una primera aproximación a este asunto realizaba Jose María de Azcárate en *Panorama del arte español del siglo XX*, Madrid, UNED, 1978. pp. 78-79.

<sup>15</sup> Ver Salvador Prieto, María del Socorro, *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1990, pp. 252-258 y 345-381.

<sup>16</sup> Distintos exponentes se recogen entre otros textos en VV.AA., *Monuments de Barcelona*, Barcelona, L'Avenç, 1984, y Subirachs i Burgaya, Judit, *L'Escultura commemorativa a Barcelona fins al 1936*, Barcelona, La Llar del Llibre, 1986.

<sup>17</sup> Ver Salvador Prieto, María del Socorro, *op. cit.*, pp. 424-429, y Brasas Egido, José Carlos, *Victorio Macho. Vida, Arte y Obra*, Palencia, Diputación Provincial, 1987, pp. 119-120.



o sobre sus principales sedes el conocido grupo escultórico de *La Unión y el Fénix*.

El proceso se dirige del arquitecto al escultor, ya que es el primero quien decide la incorporación o no de elementos figurativos, y quien orienta el tema y la iconografía, cuando no diseña personalmente el motivo a reproducir. El encargo al escultor puede ser directo, y hay ejemplos de colaboraciones habituales, pero generalmente



Fig. 4. Victorio Macho, Monumento a Santiago Ramón y Cajal, 1922-1926.

la adjudicación se determina mediante un concurso de bocetos a partir de las directrices marcadas en el proyecto. Dado lo expuesto, el margen de operatividad que se deja al artista plástico suele ser escaso y por tanto le será difícil desarrollar rasgos estilísticos personales. La simetría compositiva y cierta solemnidad en la resolución son notas características de estas obras, cuyo origen y entorno parecía vincularlas de forma inevitable al clasicismo.

Con diverso acento, José Capuz y Juan Bautista Adsuara participan durante este período en distintos programas alegóricos de edificios madrileños<sup>18</sup>, mientras en 1930 Victorio Macho remataba las viviendas del Banco Hispano de la edificación con un hierático personaje inspirado en el arcaísmo griego, aunque apodado como «el ro-

mano»<sup>19</sup>. De todas formas, la tradición iconográfica de la que se nutren estos trabajos no siempre se limita a la antigüedad greco-latina. Veamos dos ejemplos ahora del ámbito vasco: para rematar en 1922 el edificio del Banco de Bilbao en la capital vizcaína, el arquitecto Pedro Guimón encarga a Moisés de Huerta un *Mercurio* que amplíe la imagen manierista realizada por Juan de Bolonia en el siglo XVI; y en 1935, por iniciativa de Manuel Galíndez para el edificio de la Compañía de Seguros *Aurora*, el mismo escultor hubo de diseñar un relieve inspirándose en el fresco de igual tema pintado por Guido Reni en el Palacio Rospigliosi de Roma<sup>20</sup>.

La incorporación de esculturas clasicistas a la arquitectura cuenta en este período con nombres significativos, como los de Ricardo Bastida y Antonio Palacios, entre otros. Bastida es un experto conocedor del arte clásico, y en este sentido cabe destacar su activo papel en la Junta Rectora del Museo de Reproducciones de Bilbao<sup>21</sup>. A las referencias clasicistas que aparecen en su arquitectura hay que sumar la integración de estatuas y grupos escultóricos de inequívoco acento grecorromano, como evidencian la *Minerva* que ubica en el Instituto de Enseñanza Media de Bilbao o las solemnes cuádrigas bronceas que rematan las torres laterales del Banco de Bilbao en Madrid, modeladas por Higinio de Bastera<sup>22</sup>.

Antonio Palacios, también inteligente reciclador del clasicismo, proyecta en 1910 cuatro cariátides para la portada del

<sup>19</sup> El edificio es un trabajo de Emilio Ortiz de Villajos, reformado en los años cuarenta por Casto Fernández-Shaw. VV. AA., *Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid*, t. 1, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1987, p. 215.

<sup>20</sup> El relieve no fue finalmente labrado; ver Bazán de Huerta, *Moisés*, op. cit., pp. 137-138 y 178-179. Sobre Galíndez, autor de diversas sedes bancarias y comerciales en las que la escultura es complemento habitual, ver también Sanz Esquide, José Ángel, «La arquitectura en el País Vasco durante los años treinta», en *Arte y artistas vascos de los años 30*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1986, pp. 67-74.

<sup>21</sup> Arenaza Urrutia, José María, *El Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Col. Temas Vizcaínos, XVII, n.º 194, 1991.

<sup>22</sup> Ver VV. AA., *Guía de Arquitectura*, op. cit., p. 137, y Capitel, Antón, «El edificio del Banco de Bilbao en Madrid, del arquitecto Ricardo de Bastida», en *Homenaje a Ricardo Bastida*, Madrid, 1983.

<sup>18</sup> Al primero se deben las figuras de *La Equitativa* en la calle Alcalá; al segundo, las imágenes de *La Ciencia* y *El Arte* para el Ministerio de Instrucción Pública, y ambos intervienen en la decoración del Banco de Vizcaya, proyectado por Manuel Galíndez, y el Círculo de Bellas Artes, de Antonio Palacios.



Banco del Río de la Plata en Madrid, diseñadas en consonancia con la orientación del edificio, que el arquitecto calificaba como de un *orden clásico modernizado*<sup>23</sup>. También el imponente edificio del Círculo de Bellas Artes (1919-1926) habría de contar con un símbolo figurativo, una *Ate-nea / Minerva* que aporta al centro su definitivo significado, en su acepción de diosa protectora de las artes. A pesar de concebirse en el proyecto inicial, la obra no pudo instalarse hasta muchos años después, tras convocar la entidad en 1964 un concurso internacional que gana Juan Luis Vassallo, con una imagen de rigurosa fidelidad iconográfica<sup>24</sup>.

Aparte ya de la vinculación arquitectónica, otro aspecto a consignar es la variedad de actitudes que confluyen en la escultura española de este período. Las citas a la antigüedad pueden ir más allá de lo clásico, pues no olvidemos la admiración por el mundo egipcio que confiesa Manolo Hugué, o el hecho de que Mateo Hernández se autorretrate en piedra con la tipología de un auténtico faraón<sup>25</sup>. Se detecta así, tal como veíamos en los pensionados italianos, un cierto eclecticismo en la asunción de influencias, e incluso su combinación en un mismo trabajo. Observemos cómo el escultor Julio Antonio integra sin fricciones rasgos del *noucentisme* catalán con el más acentuado realismo y la revisión historicista, en un amplio espectro que va desde la inclusión de una pequeña *Victoria de Samotracia* en el *Monumento a Chapí*, hasta la fusión de referencias griegas y miguelangelescas en el

*Monumento a los Héroes de Tarragona* (1911).

Junto a ello, aunque en mucha menor medida, asistimos a curiosos intentos de actualización del mito clásico. En la Exposición Nacional de 1901 el escultor extremeño Aurelio Cabrera presentaba una sorprendente revisión del mito de Prometeo, dotándolo de un fuerte contenido social. El *Prometeo moderno* se transforma así en un vigoroso obrero encadenado al yunque del trabajo, mientras el buitre del capital le desgarran las entrañas; singular



Fig. 5. Pablo Gargallo, *Antínoo*, 1932.

<sup>23</sup> El edificio fue proyectado y construido en colaboración con Joaquín Otamendi entre 1910 y 1918; ver Pérez Rojas, Francisco Javier, «Antonio Palacios y Joaquín Otamendi», en *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*, Madrid, Ayuntamiento, 1987, pp. 117-121. Las cariátides fueron esculpidas por Ángel García Díaz y reformadas en 1917 por Moisés de Huerta; ver Bazán de Huerta, Moisés, *op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>24</sup> Sobre el edificio, ver, entre otros textos, Pérez Rojas, Francisco Javier, *op. cit.*, pp. 131-140. Sobre el escultor, ver Merino Calvo, José Antonio, *Tradición y contemporaneidad: el escultor Juan Luis Vassallo Parodi*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, 1987, e ídem, *Juan Luis Vassallo*, Madrid, Gadesarte, 1992, pp. 37 y 57.

<sup>25</sup> Ver Majada Neila, José Luis, *Mateo Hernández 1884-1949*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, p. 140.

adaptación cuya potencialidad como recurso temático no tendría secuelas posteriores<sup>26</sup>.

El clasicismo se manifiesta como vemos en muy distintos niveles. Y cabe valorar por último en qué medida afecta a los escultores más comprometidos. Con la renovación plástica, ya en París o en España. Las búsquedas de Alberto, Cristófol, Durrio, Ferrant, Gargallo, González, Lasso, Manolo, Miró o Picasso, entre otros, cada uno con re-

<sup>26</sup> Bazán de Huerta, Moisés, *Aurelio Cabrera Gallardo*, Col. Biografías Extremeñas, n.º 12, Badajoz, Diputación Provincial, 1992, pp. 51-53.

cursos expresivos propios, se alejan de cualquier connotación académica y los cánones estéticos tradicionales, aunque muestran cierta ambivalencia respecto al clasicismo. Matizamos esto último porque, al menos en un aspecto, el temático, la mitología y el mundo clásico no llegan a desaparecer e inspiran a algunos de ellos, revisando estas fuentes desde su óptica personal.

Así, Manolo Hugué logra una de sus mejores creaciones con la *Bacante* en relieve de 1934, y versiona el tema de *Leda y el cisne* en diversos trabajos de compleja resolución<sup>27</sup>. El episodio mítico de *Dafne* adquiere en la obra de Julio González (1936-37) un singular tratamiento plástico, expresando la doble naturaleza del personaje con una eficaz fusión de linealismo y volumetría<sup>28</sup>. Respecto a Picasso, quien se vería con frecuencia seducido por la mitología y la iconografía clásicas en su pintura de 1917 a 1925 y los grabados de los años treinta, no aplica coetáneamente estas inquietudes a la escultura; sus recreaciones de centauros y faunos no aparecerán en el

campo tridimensional hasta las cerámicas y bronceos realizados en Vallauris entre los años 1948 y 1951<sup>29</sup>.

Pablo Gargallo es de ellos quien más asiduamente recupera el tema mitológico; en su producción encontramos títulos como *Leda*, *Bacante*, *Urano*, *Andrómeda*, y sus humorísticos *Faunos* y *Faunesas*, recreados con espíritu vitalista y una gran libertad<sup>30</sup>. Nos parece especialmente sugestivo su *Antínoo* de 1932, en el que la referencia al clasicismo es al tiempo temática y formal, convirtiéndose en una paráfrasis de la elegante escultura adrianea; Gargallo sintetiza en su obra la estructura lineal y rítmica del original, pero renovándola al aplicarle su particular estilo<sup>31</sup>.

Finalizamos estas breves notas apuntando que el clasicismo seguirá apareciendo bajo distintas formas en períodos posteriores, y aún en la actualidad artistas de las más diversas tendencias revisitan con frecuencia la tradición clásica, sometiéndola a un proceso de continua renovación<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Ver Blanch, Monserrat, *Manolo*, Barcelona, Polígrafa, 1972, y Doñate, Mercè, *Manolo Hugué* (Exposición Museu d'Art Modern), Barcelona, Ajuntament, 1990.

<sup>28</sup> Llorens, Tomás, *Julio González. Las colecciones del IVAM* (Exposición Centro de Arte Reina Sofía), Madrid, Ministerio de Cultura/Generalitat Valenciana, 1986, pp. 74-75.

<sup>29</sup> Spies, Werner, y Piot, Christine, *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, pp. 387-392.

<sup>30</sup> Recogidos en *Gargallo 1881-1981. Exposición del Centenari*, op. cit.; Ordóñez Fernández, Rafael, *Catálogo del Museo Pablo Gargallo*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1988, e ídem, *Gargallo. La nueva edad de los metales*, Madrid, Mapfre, 1991.

<sup>31</sup> Ver Ordóñez Fernández, Rafael, *Gargallo. La nueva edad...*, op. cit., pp. 27 y 178-179, y Dagen, Philippe, «Gargallo: hierros, bronceos y cubismo», en *ibidem*, pp. 11-12.

<sup>32</sup> El tema aparece con frecuencia en la obra de Subirachs (ver Corredor-Matheos, José, *Subirachs*, Barcelona, Polígrafa, 1975, y Figuerola-Ferretti, Luis, «El arte en Madrid», en *Goya*, n.º 158, 1980, p. 110). En 1981 Venancio Blanco realizaba en Roma su serie de *Caricias romanas*, obras de factura abocetada inspiradas en modelos clásicos (ver catálogo de la Exposición Antológica *Venancio*, Salamanca, Feria Universal Ganadera, 1992, sin paginar). Ver también Blázquez García, José María, y García-Gelbert, María Paz, «Temas del mundo clásico en el arte moderno español», en *La visión del mundo clásico en el arte español*, op. cit., pp. 403-413.

# LA TRADICIÓN COMO DESPERDICIO

MARÍA BOLAÑOS ATIENZA

Universidad de Valladolid

*Trabajar es recoger escorias de la tradición*  
(H. Matisse)

En el galimatías artístico del primer cuarto de siglo, con su ambiente de revuelta, con su sucesión vertiginosa de corrientes e *ismos*, con su impaciencia experimentalista, se echó por tierra, entre otros sagrados principios, la subordinación a la tradición como un valor intocable y superior, que sólo podía transgredirse superficialmente. Es uno de los lugares comunes de la mitología de la modernidad sobre el que parece haber un acuerdo general: la irrupción de la vanguardia representa la más intransigente de las aversiones por el pasado. Y no se trataba solamente del respeto a la tradición. Al amparo de esa reclamación urgente de novedad y barbarie cayó también la idea del devenir histórico entendido como una sucesión pausada y regular de generaciones de artistas, cada una de las cuales aportaba un repertorio coherente de formas, técnicas e imágenes que constituían la unidad del *estilo*. Hasta entonces, las conquistas de cada época, maduras y asumidas, eran, a su vez, legadas a la generación siguiente, que reelaboraba su herencia con nuevas adquisiciones y pequeñas rupturas.

Pero, en el alba del siglo XX, este sistema saltó por los aires y la misma idea de estilo sufrió el mayor de los descréditos, como una institución demasiado rígida para las ambiciones incendiarias del proyecto ultramoderno. Un sentimiento de liberación y de espontánea naturalidad, la búsqueda de cierta *elementalidad* del arte exoneraron a artistas y poetas de la vieja cadena del estilo, de esa corriente ordenada y canónica que reglaba el pausado suceder de usos y técnicas en épocas pasadas. «El

estilo es cuando se está muerto», decía Picasso. «El estilo es el diablo», replicaba Valéry.

La actitud no podía ser más inesperada, ni más revulsiva, si se tiene en cuenta que el siglo XIX había vivido obsesionado por la *historia*. Toda la mitología decimonónica parece girar en torno a un historicismo sofocante, casi fetichista, a una compulsiva reversión de estilos pasados, a una percepción muy sensible de los problemas del *tiempo*: fiebre del coleccionismo, apelaciones más o menos inmovilistas a un pasado ejemplarizante, culto de las ruinas, teorías de la evolución y polémicas en torno al progreso y la decadencia, idílicas nostalgias, manía restauradora, *revivals* arquitectónicos y utopías del regreso y del ciclo. La cultura del siglo XIX contiene una enorme cantidad de pasado, entendido como autoridad y saber puro; y, también como salvación: Cromwell, Sardanápalo, Aníbal, el rey Copetua... Desconcertada por la aceleración de un presente inclasificable, deseando vengarse de la imparable sucesión temporal y de la fealdad de la mercancía industrial, lo más nutrido de la imaginación del XIX se encierra a solas con su propia memoria y un montón de muertos y, como el insomne que se dedica a rumiar el pasado, recorre hacia atrás el curso de la historia, convencida de que el tiempo es un círculo, en que cualquiera de las experiencias acaecidas puede ser de nuevo revivida<sup>1</sup>.

La respuesta de la vanguardia ante esta veneración de la historia no pudo ser más bárbara: no hay legado que heredar ni ex-

<sup>1</sup> M. Foucault, «Espaces autres», *L'Architettura*, 150, 1968, pp. 822-823. Véase asimismo G. C. Argan *et al.*, *El pasado en el presente*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

periencias que merezcan conservarse. Así es. Las más brillantes cabezas se entusiasmaron con esta ley de la ingratitud, dispuestas a llevarse también por delante, «en el poderoso soplo de su negación», a todas las antiguallas y monumentos del pasado. Pues se trata de algo más que de la rebeldía generacional del discípulo contra el maestro. La tradición ya no es un cimiento reconfortante, sino una carga pesada, «un fardo invisible y oscuro», según las palabras de Nietzsche, que dobla la espalda del hombre moderno; que bloquea y mata la actividad presente. En esta curiosa ofensiva del arte contra sí mismo, el valor más estimado no puede ser sino el *olvido* —«una brusca inmersión en el olvido», como decía Tzara—. Quien quiera ser feliz, quien quiera vivir, debe ser capaz de tenderse, sin vértigo y sin miedo, en el umbral del *momento*<sup>2</sup>. Colocado en ese extremo del presente, convencido del porvenir que tiene su ignorancia, indiferente ante tanta obra maestra, el arte nuevo corta *para siempre* —eso afirma, al menos— los puentes con el pasado y concibe el tiempo como una flecha que nunca vuelve sobre sí misma y que no soporta ningún decaimiento en su incesante puesta al día. Y seguro de sí mismo, eficaz e impávido, con un refinado sentido de la violencia, se apresta a poner en marcha un dispositivo de destrucción en el que se juega su propia supervivencia. «Lo que me gusta —aseguraba Picabia— es inventar, imaginar, fabricar conmigo mismo y cada instante un hombre nuevo y enseguida olvidarlo todo: olvidar todo».

Olvido y destrucción. «Salir de la sabiduría como de una terrible cáscara», como quería Marinetti, y librar al arte de la «fétida gangrena de profesores, arqueólogos y anticuarios»; de la urna funeraria que son los museos. Hay que hacer sitio, despejar el campo. Pues la verdadera creación, como diagnosticaba Benjamin<sup>3</sup>, es destrucción, acumulación de «suciedad y desperdicios»: el trabajo alegremente creativo no disfruta con la construcción, sino que «borra todas

las huellas» y ataca destructivamente a su material. Para la modernidad —entendida como los diversos modos de experimentar *lo nuevo*—, el único vínculo real que da sentido a todo lo que existe es comprobar hasta qué punto vale la pena su destrucción. Sin preocuparse por lo que ha de sustituir a su tarea aniquiladora, animado por una sistemática sospecha respecto del estado natural de la existencia, el arte moderno convierte en escombros todo lo que encuentra a su paso. «Toda expresión, cuando tiende a completarse, es, en cierta forma, un asesinato». La frase de Tzara da cuenta del ambiente en que se forjó el proyecto más refrescante de la vanguardia: a base de un continuo diálogo con los desperdicios que, en sus operaciones de limpieza, iba dejando a su paso. Pero no por el interés de los escombros en sí mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos.

Y en este principio general del rechazo de todo pasadismo se abre una pequeña brecha que autoriza ciertas formas de relación con la historia, unas relaciones que, por lo demás, delatan un pensamiento muy «siglo XX»: aquel que ve en el *fragmento* una forma de conocimiento superior y un valor estético que interesa a la obra de arte en toda su extensión. Bajo la mirada moderna, toda la realidad se ve como despedazada. La imaginación de las vanguardias se acoge bajo un pensamiento genérico de lo fragmentario, y orienta su lenguaje en la dirección de lo discontinuo y lo singular, la disonancia y la ruptura, lo inorgánico, el intervalo y la mutilación.

Dicho trabajo de desagregación abarca también la mirada sobre la historia: la única posibilidad de readmitir la tradición, de entenderse con la cultura del pasado, es hacerla añicos. En el camino de ida y vuelta entre invención y catástrofe en que todo el arte de antaño es depuesto en bloque, la vanguardia no deja de mirar intermitentemente hacia atrás y recupera fragmentos de aquél para reelaborarlos con una frescura insospechada. Así definía Matisse la tarea pictórica, como una manipulación de detritus, de restos y reliquias: «trabajar es recoger escorias de la tradición». Ése es el modo de proceder. A la contemplación arqueológica del pretérito, tal como la practicaron algunas corrientes del siglo XIX, que cultivaba el pasado por ser pasado, como un lujo, la van-

<sup>2</sup> F. Nietzsche, «De la utilidad y desventaja del historicismo para la vida», *Obras completas*, I, Buenos Aires, Prestigio, 1970, pp. 625 y 695-697.

<sup>3</sup> W. Benjamin, «El carácter destructivo», *Discursos interrumpidos / I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 157-162.



guardia —que, no se olvide, nunca renunció a orientarse en la historia—, se propone combatir cierta visión inviolable y épica del pasado, la concepción *monumental* de la historia, siempre compenetrada con el vencedor, en la que la humanidad es una cadena estelar indestructible y el tiempo un suceder vacío y homogéneo, que desgrana con seriedad científica una cadena de hechos y datos acabados, de momentos indiferenciados, digna de respeto y emulación.

Si la revolución artística se entiende con la historia es porque la concibe como conmoción, como excepcionalidad. Como un desmantelamiento de la continuidad del flujo temporal en la que un instante pretérito se desincrusta del pasado. Como una lasca de tiempo que se desincrusta del monolito de la historia, y, repentinamente, se vuelve presente. Benjamin, haciéndose eco de esta necesidad de olvido e ignorancia que recorría los talleres modernos, especuló sobre esta operación, a la que denominó *Jetztzeit* —literalmente, *tiempo del ahora*—: «articular históricamente el pasado (...) significa adueñarse de un recuerdo tal y como éste relampaguea en un instante de peligro»<sup>4</sup>. Es necesario, pues, hacer saltar en pedazos ese *continuum* universalizante y aburrido del fluir histórico y construir con sus astillas —con las más banales y antiheroicas, con las más disparatadas e intempestivas—, un tiempo pleno y apetecible, más íntimo y particular; un tiempo no de anticuario, sino *presentificado*; no de homenaje, sino ligado al porvenir y atravesado por la *actualidad* de sus valores<sup>5</sup>. La fantasía de Dalí, que sueña con *El Angelus* de Millet sumergido en un cubo de leche; el gesto de Picasso, cuando se apropia de los desnudos del *Baño Turco* —de su desoyuntamiento anatómico, más exactamente—, representan un acto puro de violencia, una especie de zarandeo del monolito histórico, de terrorismo artístico efectuado contra el orden clásico de la representación en su conjunto.

<sup>4</sup> W. Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia», *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1970, pp. 77-89. También *Das Passagen Werk*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1982.

<sup>5</sup> Sobre la eficacia de las máscaras africanas para encarnar el presente, ver J. Jaude, *La peinture française et «l'Art nègre»*, París, Klincksieck, 1968, pp. 405-413.

Dalí, que era bien consciente de las inclinaciones aislativas de los pintores de su generación, denunció el reverso negativo de esta manía fragmentadora, ese regusto en el troceamiento de los valores tradicionales, insinuando, incluso, que la labor de la vanguardia no había consistido en otra cosa que en la parcelación de la obra clásica. «La cortedad de vista analítica y mecánica del período de posguerra habíase especializado en las mil partes de que se compone toda obra clásica haciendo de cada parte analizada un fin en sí misma, que se tomaba por bandera con exclusión de todo el resto y que se disparaba como un cañonazo (...). El cañonazo de la composición, vieja como el mundo: el cubismo. El cañonazo del automatismo: el surrealismo. Todos los *ismos* eran sólo cañonazos, cada uno sobre un problema existente en cualquier obra clásica»<sup>6</sup>.

Y es que el carácter aislador y centelleante de la historia es una idea central en la cultura artística de comienzos del siglo XX, que, al suprimir los límites y el orden de los grandes ciclos históricos, confirma su negativa terminante a aceptar, siguiendo las consignas de Benjamin, la idea misma de la historia como proceso abstracto, autoritario: la readmisión del pasado se efectúa en sus fragmentos. «Cuando el pensamiento se para de pronto en una constelación cargada de tensiones, le propina un golpe por el cual la constelación se cristaliza en una mónada». El legado de la tradición sólo puede ser retenido en cuanto imagen que destella, en cuanto mónada extirpada del flujo temporal. En definitiva, como un «momento arrebatado al conformismo».

De ahí la fascinación que el cine ejerció sobre toda esta generación, como la experiencia artística más acorde con esta moderna percepción del tiempo y de la historia. En las imágenes y secuencias discontinuas del film, el tiempo pierde su carácter abstracto e impone al creador un tratamiento fragmentario, selectivo y necesariamente violento. A diferencia de la instantánea, en la que la contemplación de la fotografía puede eternizarse, el cine niega esta última satisfacción. Cada imagen nace y desaparece.

<sup>6</sup> S. Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona, Dasa, 1981, p. 379.

ce durante la película, reemplazada por la siguiente, que, a su vez, anuncia y contiene a una tercera. Y todo ello con un pequeño cambio, en el lapso de un parpadeo. Benjamin reunió todas estas formas de diálogo de la modernidad con el pasado en una metáfora política, la del «ángel de la historia» que se le presentaba secretamente bajo la apariencia del *Angelus Novus*, la acuarela hoy perdida que le compró a Klee. Con el rostro vuelto hacia un pasado que amontona ruinas a sus pies, se ve enredado por un huracán que le empuja irreteniblemente hacia el futuro. Esta tempestad que, a los ojos de Benjamin, impide al ángel recomponer los pedazos del pretérito, arrastra también con su fuerza incontenible los impulsos de la vanguardia.

Recuerdos, vestigios, citas, préstamos, evocaciones, complicidades... Ése es, conviene recordar, el procedimiento natural de los espíritus melancólicos. Una curiosa forma de *compenetración* que tiene su origen en la imposibilidad de abarcar el absoluto de la sabiduría, la totalidad del patrimonio. De hecho, la nostalgia —en tanto que añoranza inasequible del pasado como algo total y continuo— será una de las compañeras más fieles de la Modernidad, a la vez contradictoria y solidaria con ella. «Nadie puede imaginar la tristeza que se requiere para resucitar Cartago», advertía Flaubert. La afición que domina al melancólico por los objetos singulares le lleva a tratar, también singularmente, con los momentos del pasado. Todo lo que éste contiene se transforma para él en un arsenal, perdiendo su encadenamiento temporal y hundiéndose en cierta indiferencia. Gracias a esta disposición mental, el artista puede convertir cualquier cosa, la norma o sus infracciones, el gusto de una época o su perversión, en materia neutralizada y desprovista de su lógica original, en signos dispares, desmenuzados en detalles y a los que se reasigna un nuevo sentido, no semántico, sino sobre el que le impone esa subjetividad absoluta del yo manipulador y paranoico del artista. Nada es desechado y la magnitud de la historia se traduce a un pequeño museo doméstico que el artista visita periódicamente y del que arranca detalles, motivos y materiales que alberga en su mente, como ruinas desenterradas, como jeroglíficos privados. Los arranca de

su naturaleza inmóvil y dura, eterna, de su clasificación etiquetada, y los transforma abruptamente, sin miramientos, por la fuerza, por puro capricho, encendiéndolos, congelándolos, deformándolos. Convirtiéndolos, como dice Greenberg, en «posibilidades empíricas»<sup>7</sup>.

Así, la modernidad constituyó lo que se ha dado en llamar «una tradición de lo nuevo». Pues, repitámoslo, la vanguardia no consistió en un movimiento incendiario que trataba de enterrar más profundamente a los Viejos Maestros. La frase de Courbet que a Matisse le gustaba repetir a sus alumnos —«he pretendido simplemente extraer del conocimiento total de la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad»—, resume por sí sola la manera en que el artista del siglo XX construyó una visión inédita de las ideas de perennidad y vida eterna, una estética de la desconexión que le autorizaba a mezclar todo con todo.

Confiado en que la historia puede ser controlada por el pensamiento, el arte del siglo XX produjo un «Tiempo fuera del Tiempo», una curiosa concepción de la eternidad, elaborada a base de «hojas del tiempo y del espacio arrancadas de la historia como los naipes del mazo, constantemente barajadas, ordenadas, desparramadas, vueltas a agrupar, alisadas, volteadas, esparcidas según el juego y arrojadas luego al piso. Un absoluto de lo relativo, recreado por las composiciones con recortes de periódicos, pelo de caballo, láminas antiguas, nalgas de nativos de los Mares del Sur, petroglifos, formas arbitrarias que sugiere la embriaguez del momento»<sup>8</sup>.

«Tiempo-ahora», «tiempo fuera del tiempo»... Nietzsche recurría también a esa misma metáfora cuando se refería a esas hojas que se desprenden del rollo del Tiempo y vienen, volando, a posarse en el regazo del hombre. Y la autenticidad de la estrategia viene sólo garantizada por ese «momento destructivo», como si al sacu-

<sup>7</sup> C. Greenberg, «La peinture moderniste», *Peinture*, 8-9, 1974, p. 38.

<sup>8</sup> H. Rosenberg, *La tradición de lo nuevo*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 215-216.

dir el patrimonio artístico se desprendiesen reminiscencias, clichés y rasgos despreciados, que son, así, aislados, amputados, desgajados de sus raíces y colocados frente a la mirada del artista, con una lógica de la rememorización fragmentaria que es tranquila y naturalmente asumida por la vanguardia.

Dispuestos sobre el tablero, como un depósito de presencias, los fragmentos de la historia se someten al juego de la simultaneidad y la dispersión, del solapamiento y la yuxtaposición, de todos aquellos valores que, en suma, pertenecen más al estrato de lo espacial. El siglo recién nacido, estragado de tanta manía temporal, transfiere el hilo del pasado a la superficie de un enrevesado diagrama y concibe la tradición como una red figurada de signos, como una configuración visible dotada de una existencia espacial y geográficamente ordenada, de bulevares y suburbios por los que el artista, el poeta, pueden deambular, extraviarse, reorientarse, volver a perderse.

Ésa es la dieta modema que mejor tolera la asimilación del pasado, las «indigestas piedras del saber», como las llamaba Nietzsche. Con mayor o menor entrega, todos se aproximaron a la historia con el mismo espíritu antiorgánico y residual, inconexo y subversivo, extrayendo de aquí y de allá recortes y desechos como cazados al vuelo y embutidos de acuerdo con un orden insólito y personal: una técnica olvidada, una cita, un resto arqueológico, el color de un pintor, la pincelada de otro... Juan Gris —para quien la calidad de un artista se medía por la «cantidad de pasado» que se encontraba en su obra— se propuso fundar una nueva estética sobre los valores plásticos de Chardin; Duchamp ironizó sobre las excelencias de la perspectiva; Malevich aprendió el color en los iconos medievales; Kandinsky descubrió la presencia del tiempo en los Rembrandt del Ermitage y fue en los museos holandeses donde Miró encontró la mejor inspiración de su mundo hormigueante y bullicioso. Lo que en la tradición se ofrecía como producto de un universo normativo de ideas y principios codificados, en cada miembro de la vanguardia se convierte en un puñado de formas y valores individualizados que se incorporan al estilo

propio en un discurso extemporáneo y alusivo.

Es un persistente empeño que consiste en no dejar dormir a la historia y tomar un cuadro de Cranach, de Zurbarán o de Ingres para imaginar con él algo distinto. Por ese recurso, una vez caídos bajo su mirada, el artista obliga a estos restos del pasado a incorporarse al presente y a proseguir una evolución natural, pero desviada. Y en este juego espacial de superposiciones entre lo viejo y lo nuevo, se gesta una relación de necesidad mutua que es una de las manifestaciones más auténticas del genio moderno. Sólo en el diálogo entre ambos progresa la conciencia del vanguardismo. De manera tal que, como señala Moholy-Nagy, «la mayoría de las veces las posibilidades de lo nuevo quedan lentamente al descubierto por medio de formas antiguas, de antiguos instrumentos y sectores expresivos, que están en el fondo arruinados cuando lo nuevo aparece, pero que, bajo la presión de la novedad inminente, cobran una floración eufórica»<sup>9</sup>. Sin su opuesto, cada uno pierde su razón de ser: un elemento clásico aislado es una retrospección gratuita, una modernidad absoluta es una fuga inelocuente. El primer De Chirico aprovechó al límite las cualidades de esta ósmosis temporal e hizo de ella el puntal de su programa iconográfico, creando un universo inédito, mezcla de motivos antiguos y actuales: el atrio y la fábrica, el templo y la estación, la columnata y la locomotora.

También Picasso elaboró, en un cierto momento, una personal amalgama anti-retórica con que la que tejió, en una fina trama de adherencias nostálgicas, mitos griegos, indumentarias históricas y pastorales romanas, que, como Motherwell ha recordado, hacen de su obra un mosaico de vestigios de la Europa académica<sup>10</sup>. Pero nada hay de deserción en estas estrategias. La ruptura había sido tan imponente, tan drástica, que el engarce con la tradición se había vuelto inaccesible y cualquier retorno al museo, a la idea de norma o a los principios del clasicismo

<sup>9</sup> En W. Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *Discursos interrumpidos*, p. 79.

<sup>10</sup> R. Motherwell, «Picasso», *Art Press International*, n.º 50, 1981, p. 11.

requerían del seno destemplado del discurso vanguardista. Tanto que ni siquiera la desconcertante «vuelta al orden» del período de entreguerras podía adoptar ya el cariz de una atemporal repetición del pasado. Como una parada momentánea en esa huida hacia adelante en que se había convertido la última década, Picasso, Derain o la Nueva Objetividad revivieron

ciertos tópicos de la tradición como un ensayo inédito de librarse del peso de la historia. Como un ejercicio más de esa vigilante conciencia de la ruptura, de esa desconfianza innata frente al curso natural de las cosas, que les permitió confrontar a la objetividad de los museos la experiencia indagatoria de su propio lenguaje.



# JULIO ROMERO DE TORRES EN EL CÍRCULO DE LA AMISTAD

ESTHER CALLEJA PÉREZ

Mucho se ha escrito a estas alturas de nuestro siglo sobre este singular pintor. Los juicios han sido múltiples, y, sobre todo, contradictorios. Al repasar su bibliografía encontramos desde las frases más despectivas, en las que se le califica de «pintor de calendarios y billetes de veinte duros», a otras que lo valoran y ensalzan por su espíritu «senequista, talmúdico, gongorino y flamenco».

Las opiniones e interpretaciones son numerosas, pues el arte es subjetivo y por lo tanto discutible; no obstante, aquí intentaremos, dejando a un lado desagrazos, comentar y valorar en su justa medida una parte de su obra bastante desconocida por una serie de circunstancias, entre otras su inmovilidad —hablaremos de murales— y que no se ajusta a lo que todo el mundo identifica con la estereotipada plástica julliorromerista.

Julio Romero de Torres se inició como pintor en esos años a caballo entre los dos siglos XIX y XX; partiendo del academismo de su formación y siempre con voluntad de crear un estética propia, participó en un primer momento de todos los tanteos del fin de siglo que serán el caldo de cultivo en el que se gestará su pintura de madurez, desde el realismo social evidente en su obra *Conciencia tranquila* (1897) al simbolismo de los murales del Círculo de la Amistad, pasando por el modernismo de *Retrato de una joven* (1902) o las tendencias impresionistas que se perciben en esa hermosa figura de mujer sobre un fondo soleado, *Rosarillo*, tercera medalla en la Exposición Nacional de 1904 y primera composición en la que mezclándose lo místico y lo pagano, lo popular y lo poético, ya se intuyen rasgos premonitorios de lo que será su obra futura, una obra hasta hace po-

cos años banalizada por una crítica miope cuyos tópicos reproches —recursos pictóricos limitados, técnica invariable, monotonía de temas, etc.— formaron un gran árbol que tapó el variado bosque al que da forma su singular obra.

## EL CÍRCULO DE LA AMISTAD

El Círculo de la Amistad, Liceo Artístico y Literario, tiene su origen en una decimonónica Sociedad Artística y Literaria. Sus miembros, aficionados a las veladas teatrales y musicales, deciden comprar, al amparo de la política desamortizadora, el convento de Nuestra Señora de las Nieves, de monjas agustinas, con el fin de restaurarlo y acondicionarlo para sus reuniones. Si bien en el frontis del Salón Liceo del actual Círculo destaca la fecha de 1854 y el nombre del que se considera fundador de la Sociedad, el juez don José Miguel Henares, es lógico anticipar esta fundación en un decenio. Así pues, en aquella lejana fecha de 1842 se establecen en aquel convento de las Nieves una sociedad de jóvenes que hacían representaciones dramáticas, con el nombre de Liceo Artístico y Literario, dividido en tres secciones: Dramática, Lírica y Literaria. Entre sus éxitos más resonantes de aquellas tempranas fechas destaca el famoso concierto dado por Franz Liszt el día 23 de noviembre de 1844. De la importancia de la estancia de Liszt en Córdoba y de ese concierto basta señalar la anécdota que repiten sus biógrafos al hablar de su estancia en España, de la que resaltan su permanencia en Madrid y en Córdoba, ciudad ésta en la que «un carro tirado por seis caballos blancos caminaba delante de él con su piano».

Algunos años más tarde, en 1853, la Sociedad se disuelve, pero ese mismo año y

en el mismo edificio nace el Círculo de la Amistad, que en un primer momento no tiene nada que ver con el organismo anterior.

Tres años más tarde, en 1856, algunos miembros de la disuelta sociedad se unen al Círculo, que a partir de ese momento añadirá a su primer título el subtítulo de Liceo Artístico y Literario.

El Círculo, en la actualidad, además de contar con magníficas instalaciones, salones —el principal es uno de los más bellos de entre todos los que existen en los casinos privados de nuestro país—, una nutrida biblioteca y un precioso patio con sabor gaditano que hace las delicias de nativos y foráneos, cuenta con una valiosa colección de obras de arte repartidas a lo largo de elegantes comedores, suntuosos salones y silenciosas salas de lectura, testimonio vivo de la cultura cordobesa desde el último tercio del pasado siglo hasta las actuales vanguardias.

#### LOS MURALES DEL CÍRCULO DE LA AMISTAD

La obra del Círculo a la que nos vamos a referir está formada por seis grandes óleos murales; cuatro de 1,5 x 1,5 m., de los cuales dos son alegorías de las artes plásticas: *La Pintura* y *La Escultura*. Los otros dos tienen por tema *La Música* y *La Literatura*. Completan este conjunto dos composiciones aún más grandes que las anteriores —550 x 200 cms.— y de tema más literario, aunque de alguna manera, como veremos, relacionados con los otros cuatro: *El genio y la inspiración* y *Canto al amor*. Los lienzos están pintados al óleo sobre preparación al temple, emplean técnica de cuadro y su pincelada es, en general, cuidada, corta y suave.

Se trata de un conjunto de extraordinaria belleza, unas composiciones de carácter marcadamente literario, acordes con la tendencia en la que se inscriben: el simbolismo cosmopolita francés al uso en esos años. F. Calvo Serraller (1993), asegura que «nos pueden recordar simultáneamente a Eugène Carrière y al mismo Puvis de Chavannes», y su biógrafo Zuera (1987) cuenta cómo causaron entusiasmo «por su contenido lírico y dominio técnico, así como por su personal adecuación a las esen-

cias de Puvis de Chavannes y de otros pintores franceses, influidos por el simbolismo, aquel movimiento de finales del siglo XIX surgido en torno a Paul Verlaine, el gran poeta».

Como decíamos más arriba, José Marín, amigo de Romero de Torres y presidente del Círculo, le encarga los murales para la reforma del salón pequeño, con el ruego de que fueran «alegorías» de las artes plásticas relacionadas con el subtítulo del Círculo: «Liceo Artístico y Literario». Aunque por razones familiares y docentes Julio vivía en Córdoba, viajaba frecuentemente a Madrid, en donde tenía un nutrido grupo de amigos con los que participaba en tertulias artísticas y literarias como la del «Café Nuevo Levante» de la calle del Arenal, café elegantemente decorado al estilo modernista en donde tenía su cátedra don Ramón Valle-Inclán<sup>1</sup>, en torno al cual se movía la bohemia madrileña representada por literatos como Villaspesa, Corpus Barga y Manuel Machado y pintores y escultores como Solana, Arteta y Sebastián Miranda, entre otros.

En 1904, antes de acometer el encargo de su amigo, vuelve a Madrid porque quiere ponerse al día en técnicas de la pintura mural y buscar documentación sobre el trabajo de los simbolistas franceses, pues para realizar los murales está decidido a seguir esta tendencia francesa que había comenzado a apasionarle «en cuanto a creación de imágenes a manera de símbolo y significación, evocación y musicalidad, todo aderezado con sentido ornamental» (Zueras, 1987, 29). Romero de Torres, hombre de su tiempo, lógicamente vive los movimientos de los primeros años del siglo XX, pero de todos ellos el que más incidirá en él será el Simbolismo, movimiento esencialmente de carácter literario. La tendencia simbolista y su axioma «con el símbolo se ayuda a expresar lo inexpresado» será una constante en toda su obra, y de forma especial en estos murales, en donde podemos rastrear la huella de los pintores simbolistas Puvis de Chavannes, Eugène Carrière y Gustave Moreau.

<sup>1</sup> La relación entre este polémico gallego y el pintor cordobés fue continuada y entrañable desde 1895, tras el primer éxito nacional del pintor con su obra *¡Mira qué bonita era!*

Primero realiza las cuatro alegorías que hoy<sup>2</sup>, en grupos de a dos, flanquean la escalera principal. Julio Romero, además de tener el referente femenino como una constante en su obra, recurre a la fórmula tradicional de representar el arte —en forma de mujer— desde las miniaturas medievales a ese magnífico *Emblema del Arte* pintado por Chardin, y así, cada una de las alegorías en las que se asocia la imagen y el concepto está simbolizada por una figura de mujer.

El simbolismo de las cuatro obras está mucho más en la línea de Puvis de Chavannes que en la de Redon o Moreau. Puvis se proponía en sus obras infundir nueva vida a la tradición académica pero sin perder totalmente el contacto con la ortodoxia establecida, y de igual manera observamos en las cuatro alegorías juliorromeristas la presencia de su formación académica, pero, como Puvis, simplifica el dibujo y recurre a los colores pálidos con predominio de las gamas azules y de los fondos destañados.

Desde el punto de vista compositivo los cuatro murales son muy parecidos; unas figuras de bellísimas mujeres perfectamente modeladas, que se sitúan de pie ante un gran ventanal desde el que no se percibe más que la luz que inunda el cuadro y se muestran los elementos alegóricos, que se representan sin ningún otro elemento decorativo superfluo, es decir, que coloca las figuras más constructivas en primer término para dar concreción a los primeros planos y vaporosidad a los fondos, fórmula compositiva que repetirá en innumerables ocasiones a lo largo de su obra posterior. Las cuatro figuras tienen el mismo aire de serenidad intemporal e irradian la misma sensual quietud, siendo un claro ejemplo de la predilección evidente desde sus primeras obras por las figuras estáticas y de canon alargado, muy de acuerdo con el carácter reposado e íntimo del propio artista. Como son cuadros para ser contemplados desde abajo, el punto de mira en los cuatro es alto y la profundidad está conseguida gracias a la línea que marca claramente el plano

vertical sobre el horizontal. En ninguna de la cuatro figuras se ven los pies; sin embargo, no flotan porque la sombra que proyectan sugiere perfectamente la posición y la distancia.

En el lado derecho de la escalera sitúa *La Música y La Escultura*; para la primera elige una modelo morena y para la segunda una mujer rubia. En *La Música* vemos, en primer plano y centrando la composición, cómo una estilizada figura de mujer de espaldas y el rostro de perfil, con la cabeza



*La Música.*

ligeramente inclinada —con esa suave inclinación típica de las mujeres prerrafaelistas—, deja caer levemente la mano<sup>3</sup> sobre un piano como en un intento de recuperar una melodía extraviada en su recuerdo.

En *La Escultura* toma como motivo alegórico el famoso altorrelieve de *La Glebe*, del escultor belga Constantin Meunier (1831-1905), artista que reflejó en sus composiciones sus preocupaciones socia-

<sup>2</sup> El primer emplazamiento fue un pequeño salón del Círculo. Años más tarde, y tras una reforma, pasaron a la escalera principal.

<sup>3</sup> Para las manos de las mujeres juliorromeristas, que son exquisitas y elocuentes, siempre utilizó como modelo las de su mujer, Francisca Pellicer.

les y que en este caso están representadas por dos grandes cuerpos de fundidores y cargadores.



*La Escultura.*

Esta composición supone una nueva incursión de Romero de Torres en la pintura de contenido social. En los últimos años del siglo XIX, Julio participó de esta corriente ideológica secundado por su hermano mayor, Rafael, un gran pintor que lamentablemente murió a los treinta y tres años y que influyó en Julio, no sólo en lo estético, sino en lo ideológico y en sus preocupaciones sociales, que se reflejan sobre todo en sus primeras obras de contenido costumbrista y a veces de amarga denuncia<sup>4</sup>.

En la alegoría que dedica a *La Escultura* vemos, a la derecha y en primer plano, una

bella mujer rubia sobre el fondo del alto-relieve de Meunier, también vestida de blanco, que mira al espectador casi en un gesto provocador, de denuncia, y le hace cómplice de la escena.

Al lado izquierdo de la escalera forman grupo *La Pintura* y *La Literatura*. Como en el caso anterior, una mujer rubia y una morena que se sitúan ante un luminoso ventanal o mejor ante un gran lienzo de artificiosos colores, de tal forma que las carnaciones, los vestidos, el suelo y los fondos parecen hechos de la misma sustancia, consiguiendo totalmente la unidad de la superficie pictórica, tema de constante preocupación para Puvis y en el que fue auténtico precursor de Cézanne.

Para *La Literatura* elige una modelo de cabello rubio, con el rostro de perfil y ese gesto de ensañación que define al sujeto despierto pero ensimismado, lejos de la realidad circundante; sujeta apenas con sus manos un libro pero no lee, tiene la mirada perdida en el recuerdo de lo leído.

En cuanto a *La Pintura*, es quizás la mujer más atrayente de las cuatro, imagen de la poesía muda<sup>5</sup>, incluso esboza una sonrisa; lleva en su mano derecha, caída sobre un vaporoso vestido en tonos azulados, un pincel, y con la derecha sujeta la paleta. Desde el punto de vista formal —el peinado, la mirada profunda y el porte—, presenta ya algunos de los estereotipos propios de Romero de Torres, siendo, sin lugar a dudas, la figura que más preludia lo que serán «sus mujeres» en obras futuras.

Como decíamos, además de estos cuatro murales, Julio pintó dos nuevos paneles de grandes dimensiones (500 x 200 cms.), que, situados en los testeros principales de la escalera, completan y enriquecen el conjunto con un simbolismo más penetrante, más vigoroso y más misterioso.

Julio ya había pintado *La Escultura*, *La Música*, *La Literatura* y *La Pintura*; faltaba, pues, *La Poesía* como expresión de sentimientos o de imágenes reales o imaginarias e identificada en la estética moderna desde el romanticismo con la esencia mis-

<sup>4</sup> Nos estamos refiriendo a obras como *Mal de amores*, *Horas de angustia*, *Conciencia tranquila*, *¡Mira qué bonita era!* y *Vividoras del amor*.

<sup>5</sup> De acuerdo con la máxima horaciana del *ut pictura poesis*, en la que se establece la equiparación entre la pintura y la poesía.





*La Literatura.*

ma del arte en general. Por eso creemos que en el mural titulado *Canto de amor* el tema es la Poesía como símbolo de «la poética» o arte del hacer, del producir, ya que cada artista, la formule o no en términos teóricos, posee una propia teoría del arte que merece el nombre de poética.

En esta composición, más lírica que las anteriores, vemos en primer plano una pareja de enamorados que, paseando por un bucólico jardín, se detienen frente a un lago. La joven, abstraída, escucha, mientras él parece leer un poema que ambos sujetan con sus manos. Aunque los volúmenes de sus cuerpos se funden, las figuras se individualizan gracias a los distintos tonos de los paños y a sus actitudes, atenta ella, concentrado él. El plano del fondo deja ver una sinuosa silueta, una blanca forma escultórica que emerge del lago y que recuerda a esas formas de mujer de Carrière que se elevan gradualmente de una flor o un fruto. Es probable que Julio, si hemos dado por supuesto que el joven está leyendo un poema de amor, diera imagen a la musa Erato, divina inspiradora de la poesía lírica. De nuevo los

colores pasteles desteñidos de Puvis que invaden toda la composición sin dejar sitio a formas vegetales y de nuevo fondos y suelos de la misma sustancia para conseguir la unidad pictórica y esa especie de niebla, de atmósfera visible, recurso muy utilizado por Carrière con intencionalidad simbólica, como para aislar la escena y situarla en otra región lejana al espectador, fórmulas con las que Julio consigue una composición de misterioso encanto y tierno lirismo.

Por último, el mural del Círculo titulado *El genio y la inspiración*, estrechamente relacionado con el anterior en cuanto al tema, e igualmente inscrito dentro de la poética simbolista fin de siglo por su lenguaje evocador y sugestivo, capaz de ofrecer con la imagen lo equivalente al pensamiento. En este lienzo vemos una figura femenina envuelta en vaporosos ropajes, coseguidos a costa de magníficas veladuras —una constante en su obra—, que, acompañada



*La Pintura.*

de un adolescente desnudo, señala hacia el horizonte, de donde procede una cegadora luz cenital que nos transporta a una dimensión onírica e irreal.

La explicación que damos a esta composición es la siguiente: para que las artes liberales idealizadas en los murales anterior-



*El Genio y la Inspiración.*

res brillen, necesitan de la inspiración, el impulso creador, la fantasía, la idea, el estro o la imaginación, pero todas estas cualidades necesitan ser avivadas por el genio. Julio, para *La Inspiración*, ha pensado de nuevo en una figura femenina, una musa, como protectora de las artes, que abraza al genio, representado, como en el mundo griego y romano, por un niño que señala el horizonte, de donde procede esa luz fulgurante que necesita todo artista para alcanzar la gloria y la inmortalidad.

Esta composición se aleja ya del suave colorido de Puvis y nos recuerda más a la cegadora paleta de Moreau; incluso tiene mucho de dos pintores románticos, intérpretes ambos del paisaje en forma muy personal: de Friedrich (1774-1840), en esos paisajes que se abren al mar y en los que plasma sus estudios sobre la luz en el transcurso de las horas, y de Turner (1775-1851) en su época de madurez, cuando al querer expresar el sentimiento sublime se

aleja del naturalismo y capta efectos atmosféricos en un espacio-luz que ya no obedecen a la perspectiva tradicional.

En la primavera de 1905, Romero de Torres ha terminado los lienzos y son pegados sobre los muros del Círculo. Esas figuras femeninas de pie, como siempre excesivamente alargadas e irreales, retazos de mujeres cercanas<sup>6</sup>, mujeres ideales de formas depuradas y sensuales, perfectamente definidas en la poesía que Manuel Macha-



*Canto al Amor.*

do les dedicó, mujeres de las que «vuestrós nombres de menta y de ilusión sabemos... las mujeres que todos conocemos... ¡y nadie las conoce!», y la atmósfera mágica en la que se mueven causaron sensación, como la siguen causando hoy, incluso entre los más reacios a la pintura romerista. A su biógrafo Francisco Zuera (1918-1990) le gustaba comentar el gusto que tenía en llevar al Círculo a artistas y críticos detracto-

<sup>6</sup> Según contaba su amigo Corpus Barga, recurría a varios modelos para pintar las diferentes partes del cuerpo —ojos, pies, brazos— de una misma figura de mujer.

res de la pintura de Julio y cómo, tras el estudio de los murales «se congraciaban con él», por su contenido lírico, por el dominio técnico y porque muestran claramente a un Julio Romero preocupado por unos postulados que, reaccionando en contra de la estética realista del impresionismo, propone una pintura en la que no sólo hay literatura, sino, y, sobre todo, imaginación.

En estos murales del Círculo de la Amistad, que hoy podemos seguir disfrutando ya magníficamente restaurados<sup>7</sup>, y dejando a un lado los tópicos que como una losa han agobiado toda la producción juliorromerista, Julio realizó una obra «de gran empeño», al sacarla de los límites reducidos del caballete y proyectarla en los grandes espacios murales, igual que aquellos primeros renacentistas a los que tanto admiraba y con los que tantos puntos en común tuvo, según su amigo R. Pérez de Ayala, al que le gustaba comentar que debíamos retrotraernos a la pintura italiana del siglo XV «para buscar semejanza al color de algunos ropajes y algunas carnes desnudas en los cua-

dro de Romero de Torres» (Madrid, 1991, 141).

Por supuesto, toda la obra del pintor cordobés demuestra la preocupación estética y el gran interés por expresar su particular pensamiento a través de una sugerente simbología, pero estos seis murales del Círculo de la Amistad fueron el inicio, los primeros pasos seguros dentro de esta poética tan profundamente influida por los primitivos italianos, el decadentismo prerrafaelista y los antiguos grandes maestros españoles como El Greco. Fueron, en efecto, los primeros pasos, pero, a la vez, una especie de paréntesis, pues si bien toda su obra posterior rebosa símbolos y simbología, únicamente en estos seis murales podemos hablar del simbolismo y decadentismo internacional de principios de siglo, ya que en el resto de su producción, siempre, repetimos, de inspiración idealista y encuadrable en el simbolismo, se tratará de un simbolismo más personal, más ecléctico, en el que convivirán las dos orientaciones: la castiza y la cosmopolita.

<sup>7</sup> Al adaptarlos a su definitivo espacio sufrieron un gran deterioro y numerosos repintes. En 1992 fueron restaurados bajo la dirección del pintor, también cordobés, Rafael Serrano Muñoz.





# ¿CLÁSICOS O MODERNOS? EL RENACIMIENTO COMO COORDENADA ESTÉTICA EN LA PINTURA SIMBOLISTA ESPAÑOLA

LOLA CAPARRÓS MASEGOSA

Universidad de Granada

Las siguientes páginas tienen como objetivo poner de manifiesto el eco que en España tuvo el proceso de revalorización que de los grandes maestros del Renacimiento se llevó a cabo entre los ambientes artísticos y teóricos de Europa pasada la segunda mitad del siglo XIX, centrando este reflejo en el núcleo de la pintura simbolista presentada en el marco de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España en el primer tercio del siglo XX.

## EL RENACER DEL RENACIMIENTO

Hacia la segunda mitad del siglo XIX comienzan a plantearse en Europa síntomas reivindicativos del Renacimiento como período histórico, sobre todo a partir de la publicación en 1860 de *La Cultura del Renacimiento en Italia*, de Jacob Burckhardt, punto de partida para toda una serie sucesiva de renovadoras investigaciones sobre este período áureo.

Pero con anterioridad al estudio de Burckhardt, en 1848, un grupo de jóvenes artistas, disconformes con los convencionalismos de la pintura académica contemporánea, fundaron la Hermandad de los Prerrafaelitas, cenáculo de pintores y poetas que basaba su programa estético en la recuperación, con carácter modélico, de la pintura italiana del Cuattrocento<sup>1</sup>.

Paralelamente a los Prerrafaelitas surgió, también en Inglaterra, el *Aesthetic Movement*. Será Walter H. Pater quien ofrezca base a las teorías de un nuevo ideal estético, llevando las tesis del arte por el arte a

su máxima expresión<sup>2</sup>, plasmando sus ideas hedonistas en *Studies in History of the Renaissance* (1873). Sus doctrinas tuvieron influencia, entre otros, en Oscar Wilde, siendo especial para el tema que nos ocupa el ensayo titulado *El Renacimiento del arte inglés* (1882), en el que, junto a un panegírico a la civilización clásica, cifra la regeneración del arte inglés en la Hermandad Prerrafaelita<sup>3</sup>.

Cabe citar también el surgimiento en la Inglaterra de la última etapa victoriana de un movimiento de fuerte componente esteticista, el *Clasicismo*. Representado en las obras de Lord Frederik Leighton, John W. Waterhouse o Lawrence Alma Tadema, tiene como base la recuperación del perfecto ideal de belleza del arte clásico y su recreación en el siglo XIX, logrando, a través de una técnica académica, obras de una gran belleza y perfección, expresión de la exquisita sensibilidad esteticista en ruptura con el mundo contemporáneo y con la idea de la pintura al servicio de intereses morales o didácticos.

El interés de artistas y literatos ingleses por el Renacimiento italiano o el mundo clásico también se dejó sentir en el resto de Europa. El Prerrafaelismo literario tuvo una notable influencia en Italia, Bélgica y,

<sup>2</sup> También formulada por Gautier, fue importada a Gran Bretaña por Whistler y asumida, entre otros, por Morris, Webb o Rossetti. No olvidar citar también a John Ruskin, importante en la formación de la Hermandad Prerrafaelita, aunque sus concepciones sobre el arte y la belleza estarán implicadas con criterios moralistas.

<sup>3</sup> Oscar Wilde, *Obras completas*, Madrid, 1986. Con prefacio de Julio Gómez de la Serna. Wilde nos ofrece muchas de sus ideas estéticas en *El retrato de Dorian Gray*, 1890; *La decadencia de la mentira*, 1889, o *El crítico como artista*, 1890.

<sup>1</sup> Lucie-Smith, E., *El arte simbolista*, Barcelona, 1991; Hilton, T., *Los Prerrafaelitas*, Barcelona, 1993.

sobre todo, Francia, uno de los primeros países interesados por la Hermandad Prerrafaelita, cuyo ideario estético se convirtió en uno de los mayores estímulos para los pintores simbolistas, entre cuyos representantes también prendió la idea de recurrir a la antigua edad greco-romana y a Italia por su experiencia artística *cuattrocentista*, «el arte renacentista, en efecto, manifiesta cualidades e ideas que iban a fascinar a los pintores y escultores simbolistas del siglo XIX»<sup>4</sup>; siendo especialmente admiradas, e inspiradoras, las obras de Botticelli, Mantegna, Durero, Giorgione o Leonardo<sup>5</sup>. Por último, habría que reseñar también otros factores que van a favorecer de forma paralela o concluyente esta vuelta a los modelos renacentistas a finales del siglo, como el componente neoplatónico, que tan importante fue para los florentinos del siglo XV como para los filósofos y estetas contemporáneos, al igual que la atracción por lo hermético y las ciencias ocultas<sup>6</sup>; el «renacimiento de los mitos» a fin de siglo, estudiados por Hinterhäuser como fuentes de inspiración de la corriente esteticista y decadente literaria<sup>7</sup>, o la moda, en la que influyó la inspiración prerrafaelita, imitándose los atuendos del Cuattrocento:

«“Saber hablar de Nietzsche, Ibsen..., Schopenhauer..., vibrar con la música de Wagner..., saber hablar de los pintores primitivos... y conocer a los poetas simbolistas” son condiciones indispensables, según el almanaque *Paris-Parisien* de 1897, para quien aspirase el título de esnob... “Los estetas se peinaban como las figuras de Ghiberti o Donatello y, ambiciosos, se cruzaban la pechera de una banda florentina”.»<sup>8</sup>

Estas corrientes finiseculares que hemos expuesto en una visión de conjunto, en modo alguno completa y cerrada, también tuvieron su cauce en nuestro país. En una atmósfera de europeísmo intelectual, asimilaron los ingredientes procedentes del Prerrafaelismo y Simbolismo, y, como para éstos, las esencias del Renacimiento italiano también fueron reivindicadas por literatos y artistas españoles<sup>9</sup>.

Aunque sólo sea someramente, hay que hacer una referencia a la literatura española simbolista, tempranamente, con respecto a la pintura, influenciada por el movimiento europeo, por crear sus representantes un clima cultural estrechamente ligado a la labor de los artistas.

Es ineludible comenzar con Cataluña, Barcelona —principal motor de introducción en la Península de fenómenos vanguardistas europeos—, en donde la huella del Prerrafaelismo caló de forma temprana en sus ambientes artísticos y literarios: Ramón Casellas, Jerónimo Zanné, Alejandro Riquer o Cebriá de Montoliu y Togores, las revistas ilustradas, *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística*, *Juventud*, *Luz* o *La Veu de Catalunya*, que reproducían cuadros de los prerrafaelitas ingleses e introdujeron las ideas de los protagonistas del fin de siglo europeo: Ibsen, Maeterlinck o Barrés, pero interesándose también por los valores del ideario germánico, traduciendo al catalán los textos de Nietzsche o Schopenhauer, sin olvidar la fortuna

<sup>4</sup> Lucy-Smith, *op. cit.*, p. 7.

<sup>5</sup> También fue en Francia, en los cenáculos decadentes y simbolistas, donde se llevó a cabo un intenso movimiento de revalorización de la figura de El Greco, de gran fascinación entre los escritores, intelectuales y artistas del país vecino. Vid. Álvarez Lopera, J., *De Ceán o Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987.

<sup>6</sup> El más singular representante de estas inclinaciones por el ocultismo fue Sâr Péladan, propagandista del simbolismo, fundador de la *Rosa+Cruz*, cuya estancia en Florencia ejerció una poderosa influencia, siendo el primer traductor en Francia de los tratados de Leonardo. Las ideas de Sâr y las teorías de Pater sobre la *Mona Lisa* fueron desarrolladas por Merejkowsky, siendo del estudio de éste del que Freud extrajo los elementos más importantes para su ensayo *Leonardo's Childhood Memories* (Jullian, Ph., *Dreamers of Decadence*, Londres, 1971, pp. 142-3).

<sup>7</sup> Hinterhäuser, H., *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, 1980, ilustra cada uno de los mitos reseñados con abundantes ejemplos de literatura comparada. Mitos fin de siglo fueron: «la rebelión de los dandies», «el retorno de Cristo», «las ciudades muertas», «las mujeres prerrafaelistas», «una muerte de amor» y «los centauros», algunos de ellos de evidente participación en la revalorización del Renacimiento.

<sup>8</sup> Litvak, L., *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, 1979, p. 161; Develoy, *Diario del Simbolismo*, Barcelona, 1979, p. 158.

<sup>9</sup> Se reconocieron también los valores de los antiguos maestros españoles, esencialmente El Greco, último de los reivindicados. Vid. Álvarez Lopera, *op. cit.*, Madrid, 1987.

que el wagnerismo tuvo en la Barcelona finisecular<sup>10</sup>.

Este interés por la literatura nórdica provocó, siguiendo a Litvak, un enconado debate que polarizó a los intelectuales españoles en latinos o nordicistas, y que se enmarcó dentro de la polémica más amplia suscitada en Europa entre «¿latinos o anglosajones?», a la cual aludimos brevemente por tener, aunque circunstancialmente, relación con nuestro tema<sup>11</sup>.

«Eran muchos los peligros culturales por los que el mundo latino se sentía amenazado: la música de Wagner, el teatro de Ibsen... la creciente influencia de autores nórdicos... A ello se unía además el simbolismo, considerado por muchos latinistas como un movimiento inspirado por las brumas septentrionales y, por ello, peligroso para la claridad mediterránea... La reacción prolatinista tomó muchas veces partido contra estos movimientos, apoyando, en cambio, una corriente neoclásica y neoparnasiana... Atacaba al modernismo... Pone de moda nuevamente en la Europa meridional los estudios clásicos y renacentistas»,

siendo esta vuelta más evidente en Cataluña, con publicaciones como *Pèl & Ploma* o *Forma*; o autores, otrora defensores de lo nórdico, como Jerónimo Zanné o Joan Maragall, que propugnan ese retorno al espíritu clasicista, retorno que, sin embargo, será más vehementemente defendido por Eugenio D'Ors y el movimiento *noucentista*, nuevo ideario de los jóvenes catalanes que finiquitará al Modernismo<sup>12</sup>.

Fuera de Cataluña, la influencia de la prosa decadente y simbolista de la literatu-

ra francesa se apreciaba de manera más fuerte en Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Manuel Machado o Ramón del Valle Inclán; éste, además, ejerciendo su influencia en pintores como Julio Romero de Torres o Juan Luis García<sup>13</sup>.

La actitud revitalizadora de estos autores fue objeto de numerosos ataques, no quedando España al margen de las polémicas antimodernistas del fin de siglo, centradas, fundamentalmente, en torno al concepto de «decadente» que fue asociado a sus representantes. Por la influencia que generó en nuestro país, de los numerosos textos y teorías que en torno a este tema surgieron, citaremos el libro de Max Nordau *Entartung (Degeneración)*, aparecido en 1892, donde diagnostica el fin de siglo y se propone estudiar la obra de una serie de artistas a los que considera producto de una degeneración psíquica. Dedicó Nordau capítulos a los Prerrafaelitas, Simbolistas, Wagner, Parnasianos, Decadentes..., «bandas y camarillas» que a Nicolás Salmerón, traductor de la edición española del libro en 1902, le interesaba poner de manifiesto cómo se habían implantado en la literatura española<sup>14</sup>.

#### LO RENACENTISTA EN LA PINTURA SIMBOLISTA ESPAÑOLA

En el campo de la pintura el Simbolismo se introdujo más tardíamente, al estar todavía ligada en el último cuarto del siglo XIX a la pintura naturalista, y con la particularidad de unir a las connotaciones propias de esta pintura, las prerrafaelitas, realistas o impresionistas. No obstante, su orientación fue seguida por significativas personalidades de la pintura contemporánea, aunque sólo parcialmente aceptada por unos, cir-

<sup>10</sup> En el campo de la plástica no debemos olvidar la huella de prerrafaelitas y simbolistas europeos en autores como Juan Brull, Alejandro Riquer, Sebastián Junyent, José María Xiró, Santiago Rusiñol.

<sup>11</sup> La idea de la decadencia de los pueblos latinos cediendo terreno ante el poderío científico, industrial e intelectual de los países del norte, trajo como consecuencia una reacción panlatinista, la idea de un renacimiento latino que tuvo sus defensores en Italia, Francia y España, en este caso ampliamente documentada por Litvak en «Latinos y anglosajones. Una polémica de la España de fin de siglo», en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, 1990, pp. 155-199.

<sup>12</sup> D'Ors, *Glosari*, 1907, citado por Litvak, *España 1900*, Barcelona, 1990, p. 191.

<sup>13</sup> Es interesante destacar también a Emilia Pardo Bazán, influenciada por las corrientes finiseculares tal y como reflejan algunas de sus novelas, como *La sirena negra* o *La Quimera*, ésta protagonizada por un personaje real, el pintor Joaquín Vaamonde, afectado por la ola decadentista y el interés finisecular por los primitivos (Pardo Bazán, E., *La Quimera*, Madrid, 1991, Edición Marina Mayoral).

<sup>14</sup> Nordau, M., *Degeneración* (traducción de Nicolás Salmerón y García, con un epílogo del autor), Madrid, 1902. Litvak, L., «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España» en Litvak, L., *op. cit.*, Barcelona, 1990, pp. 11-127.



cunstanacialmente por otros y con plena dedicación, concreta técnica y estética simbolista en muy pocos.

Tomando como base las críticas periodísticas sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España durante los últimos años del siglo XIX y el primer tercio del XX, vamos a elaborar en las siguientes notas una breve reflexión sobre las inclinaciones renacentistas que tuvieron tanto hacia las fuentes literarias como a las plásticas los pintores que trabajaron próximos a la estela del Simbolismo y los criterios de valoración utilizados por los articulistas críticos para comentar estas obras «primitivas». Esta tendencia «antiquista» se perfilará de forma más insistente en los Certámenes celebrados entre 1908 y 1915, para, pasados estos años y coincidiendo prácticamente con la ruptura que se produjo con el relevo generacional de 1925-30, sufrir el olvido, o desprecio, por parte de los críticos y artistas, a pesar de seguir presentándose obras con estas connotaciones a las Exposiciones Nacionales<sup>15</sup>.

En la Exposición de 1895<sup>16</sup> son varios los escritos artísticos que admiten con relieve el relego de los temas históricos y la plena fortuna de la pintura realista; pero de este mismo certamen nos interesa destacar, por cuanto atañe a nuestro tema y por ser referencia temprana, el artículo que Rafael Balsa de la Vega publicó en *El Liberal* de 19 de mayo sobre las tendencias que se destacaban en el citado concurso: «Realistas, naturalistas, servilistas, decadentistas, bucólicos, místico-idealistas, simbolistas, impresionistas y otra porción de istas más que tantos estragos y risas están llevando a cabo principalmente en Francia e Italia». Sus comentarios, dejando al margen las demás tendencias incluidas, se centran en «la reacción místico-idealista y la escuela sim-

bólica», de «procedencia eslava y teutónica», que «ha venido por consecuencia lógica a combatir la esterilidad del arte científico»; calificándola de «escuela reaccionaria» que trae consigo el «concepto de belleza subjetiva» cuyo prototipo plástico «pertenece al concebido por los místicos del siglo XIV y comienzos del XV». A juicio de Balsa, «marchan aquí por equivocados caminos».

También para Saint-Aubin (*Heraldo de Madrid*, 20 de mayo), tales tendencias citadas por Balsa, «por fortuna» habían hecho «pocos estragos entre nosotros y así no nos vemos obligados a descubrir símbolos incomprensibles ni vemos enfrente tampoco malos imitadores de Puvis de Chavannes». Ve también «con gusto» que no cunda la «plaga de los *puntillistas* y demás istas insoportables» y que no tenga adeptos «la secta de Sâr Péladan», sino que se pinte «a la española: buscando asuntos de la vida real».

En la Exposición que inauguró el siglo, 1901, los criterios de valoración utilizados por algunos articulistas para comentar las obras de determinados autores apuntan ya en los términos del tema que nos ocupa. Así, la de Pedro Saenz, «refugiado en el sentimiento... de los místicos realistas florentinos del siglo XVI»; fue *Stella Matutina* «inspirada en los inmediatos predecesores de Botticelli y compuesta... con vista a aquel realismo sincero de los maestros de quienes el gran Ruskin llevó el espíritu a su obra del prerrafaelismo» (Balsa de la Vega, *La Ilustración Española y Americana* de 22 de mayo).

En la edición de 1904, el propio Balsa de la Vega escribía que

«el camino *modernista* que se había iniciado para la interpretación de la forma con arreglo a los cánones *cuatrocentistas* y a coloraciones determinadas, nos conduce forzosamente hacia lo falso»

(*El Liberal*, 19 de mayo)

Encontramos en esta Muestra generalizados comentarios favorables a las obras de Fernando Álvarez Sotomayor y Eduardo Chicharro, basadas en textos literarios y partícipes de las preocupaciones escapistas y esteticistas fin de siglo<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Por razones de espacio, hemos seleccionado las críticas y autores más representativos para ilustrar nuestro tema. Un estudio más amplio sobre el mismo es el trabajo de próxima aparición «Apuntes para un Catálogo de Pintura Simbolista en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, 1900-1908».

<sup>16</sup> Aunque la incorporación del Simbolismo a la estética nacional no es generalizada hasta los primeros años del siglo XX, con anterioridad ya se habían presentado obras con estas características en algunos certámenes.



Fue en la obra presentada por Eduardo Chicharro, *El poema de Armida y Reinaldo*, tríptico inspirado en la *Jerusalén Liberada* de Torcuato Tasso, donde ya aparecía en España condensada, para Saint-Aubin (*Heraldo de Madrid*, 14 de mayo), «la contemplación prerrafaelista italiana y la interpretación que de esta escuela hizo el modernismo inglés»; ofreciendo ello también a Rafael Domenech la ocasión de escribir en las páginas de *El Liberal* de 24 de mayo un amplio comentario sobre este movimiento estético, que sigue «dominando en la mente de muchos artistas», como Chicharro, del que opinaba que si bien aspectos de su obra mostraban su educación naturalista, el asunto escogido como tema estaba más en «consonancia con sus tendencias decorativas», pues escogió de la obra de Tasso un episodio «eminentemente poético y... decorativo», como Burne-Jones o Morris cuando acuden a los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer para inspirar sus pinturas, y lo desarrolla con fiel tendencia hacia ese sentido, al igual que las coloraciones que aplicó al tríptico.

En general, la crítica coincidió en que la obra de Chicharro suponía el inicio de una nueva tendencia decorativa y poética en «la alta pintura», al aceptar su autor «esas relativas rarezas de procedimientos de que los decoradores y simbolistas actuales procuran acrecentar la impresión de rareza exquisita que a toda costa persiguen» (Alcántara, *El Imparcial*, 16 de mayo), aunque la nota discordante vino de la pluma de José Palomo Anaya (*El País*, 24 de mayo), para quien el tríptico «rebosa de una ranciedad verdosa y amarilla que es a todas luces falsa».

Entre los autores que a juicio de Manrique (*Diario Universal*, 13 de junio) homenajean a la civilización helénica en este certamen figuraban:

José María Rodríguez Acosta, con *Pastoral de Longo*, hizo una elección de motivos de «elegantísimo gusto» y una «combinación refinada y armónica» para «deleite

de los sentidos... para presentar una égloga en esa Arcadia puramente poética que nos describen las églogas de Garcilaso o de Menéndez» (Manrique, *Diario Universal*, 13 de junio).

Fernando Álvarez de Sotomayor, *Orfeo perseguido por las Bacantes*, basado en la *Metamorfosis* de Ovidio, obra que «demuestra a un pintor capaz de engrandecer el paisaje clásico», recordando la posición de Orfeo a la de la clásica escultura *El fauno de los platillos*<sup>18</sup>.

Y *El juicio de Paris*, en el que Enrique Simonet «ha puesto en el desempeño de este asunto tan antiguo y repetido en todas épocas, una novedad muy positiva... el encanto de un ensueño de adolescente», según Alcántara (*El Imparcial*, 16 de mayo), pero que para Manrique era «una verdadera lástima que no haya restablecido... la profundidad del mito en toda su pureza... hay un no sé qué de convencionalismo y de frialdad que está tan lejano del mito helénico como de la tragedia francesa del siglo XVIII respecto de la inspiración sublime y avasalladora de Sófocles o Eschilo» (*Diario Universal*, 1 de junio)<sup>19</sup>.

La Exposición de 1906 resultó a Orbeña mediocre, «pero llena de hermosas esperanzas», gracias a una serie de artistas cualificados, si bien otros «se arrastran tras los autores en boga en el extranjero quedando en unos desdichados rapsodistas... Se busca el éxito imitando a Burne-Jones, a Rossetti, a Sargent, a Moreau, a cualquiera menos a la Naturaleza» (*El Globo*, 12 de mayo).

Presentaron obras en esta Exposición, entre otros<sup>20</sup>:

Fernando Álvarez de Sotomayor, con *El rapto de Europa*, llevaba a cabo una «evocación de la vida clásica a través de las grandes obras del Renacimiento... (el cuadro) es eminentemente decorativo» (Alcán-

<sup>18</sup> Navarro Ledesma, *Blanco y Negro*, 18 de junio; Miguel Nieto, *El Día*, 23 de mayo; *Heraldo de Madrid*, 28 de mayo.

<sup>19</sup> *Pro patria semper*, *Lecho de pobreza* o *Venus*, de José Garnelo, Ramón Pulido y Francisco Toda, respectivamente, también fueron reseñadas como obras con reminiscencias antiguas.

<sup>20</sup> Se pueden mencionar también las obras de Carlos Pellicer, *Nenuphars*, y de José María Tamburini, *María Stella*.

<sup>17</sup> Domenech atribuía al catalán José María Xiró la presentación, por vez primera en una Exposición Nacional, de «pintura de ideas», y con ella una nueva fase del simbolismo, de la que opina que, si bien arraigada en el extranjero, «no sucederá lo mismo en España» (*El Liberal*, 31 de mayo).

tara, *El Imparcial*, 17 de mayo), como así le pareció también a Rafael Domenech, aunque lamenta que Sotomayor, de temperamento artístico tendente a «la idealidad»; no hubiera buscado las esencias del arte decorativo, huérfana España de tradición en este campo, en los «primitivos italianos de los siglos XIV y XV» o en los «modernos» ingleses, alemanes o franceses que siguen esa corriente, más que en los venecianos del siglo XVI (*El Liberal*, 28 de mayo).

José Ramón Zaragoza, «seducido por las luces artificiales del pasado Certamen» (Chicharro), llevó *Orfeo en los infiernos*, que centró numerosas críticas negativas como la de Alcántara: «A estos asuntos hay que venir con un regular bagaje histórico y crítico y un grande amor a la antigüedad, de lo contrario Orfeo, el divino..., no es más que un mozo de cuerda desnudo, el modelo, como en este cuadro» (*El Imparcial*, 17 de mayo).

Antonio Ortiz Echagüe, *Lady Godiva*, «huele a ruskiano», «para pintar... como Rossetti, Hoffmann, Hunt o Fisk... mejor que no lo haga», opinaba Balsa en *La Ilustración Española y Americana* el 8 de junio.

Ramón Pulido, *La Inmaculada y La Infancia de Jesús*, «se ajustan a la manera apologética de pintar los santos misterios de los mejores autores del Renacimiento italiano» (Leal, *El Universo*, 15 de mayo).

Alejandro Riquer, varios dibujos y aguadas evidenciaban su manera, que «pareciendo modernista es rapsódica del arte del cuatrocientos... es un arte a lo Botticelli visto a través de Burne-Jones o Rossetti», criticaba Balsa en *La Ilustración Española y Americana* el 8 de junio.

El Certamen de 1908 significó la expansión de la corriente simbolista, afirmándose ahora con Eduardo Chicharro, Julio Romero de Torres o Marceliano Santa María. Con el mismo retraso que otras tendencias, el Simbolismo pictórico se incorporaba ahora de forma generalizada a la estética nacional<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Ya hemos comentado anteriormente el caso aparte que constituye Cataluña como avanzadilla de este movimiento y con manifestaciones de esta pintura desde 1893.

Francisco Alcántara dividía en dos grupos los artistas que «riñen fiera batalla» en esta Exposición: los «arcaizantes o antiquistas» y los «naturalistas» (*El Imparcial*, 29 de abril). Igualmente es reconocido el primer grupo como tendencia por José Ramón Mélida, para quien al lado de «maestros que permanecen firmes y serenos donde estaban» aparecían los «innovadores, ardorosos y atrevidos». Lo mismo, escribía, que la reacción neoclásica vino contra las licencias del barroco, ahora, «tras las desordenadas y caprichosas libertades del modernismo se encuentra en él su afición a lo arcaico, como para buscar en las mejores obras del pasado la depuración conveniente» (*ABC*, 2 de mayo).

Palomo Anaya mantiene críticas negativas para las obras de los representantes citados, a los que calificaba de «juventud descarriada» que «padece una fiebre regresiva» (*El País*, 1 de abril). También V, en *El Globo* de 5 de mayo, para quien era «profundamente desconsoladora... la imitación y el amaneramiento», «la indecisión y la abdicación de la personalidad en aras de ajenas tendencias y escuelas medievales» y opinaba que a Romero de Torres o Santa María no se les podía «tolerar su manera inocente de imitar a los grandes maestros de los siglos XV o XVI, porque nada hay que justifique tal tendencia... ahora se ha de pintar para nuestra (época)... volver a aquellos primitivos medios de expresión pictórica es una equivocación grande y lamentable».

Entre los «innovadores» de 1908 reclamaba prioridad el «más devoto... de nuestros arcaizantes» (Alcántara, *El Imparcial*, 3 de mayo): Eduardo Chicharro, con el tríptico pintado al temple de forma «modernista y arcaísta», *Las tres esposas*, cuyo

«pensamiento responde enteramente a las ideas que inspiran no pocas obras de los pintores italianos de los siglos XV y XVI... de primera impresión creemos tener ante los ojos un friso pintado al estilo Botticelli o Ghirlandaio... ¡Loada sea esa imitación a los modelos de la gran pintura italiana para producir una obra tan cabal, tan nueva y tan bella!».

(Mélida, *ABC*, 2 de mayo)

«Simpatía por la pintura tradicional» que «en estos tiempos de sorollismo es al-

go digno de loa», aunque considera que Chicharro sólo «se acerca a los altares prerrafaelistas más como acólito que como sacerdote consagrado y ungido», al tomar lo «accidental» de los viejos maestros florentinos, junto con «lo más vano y transitorio del modernismo». Pero lo ha hecho «con la mejor fe». (*El Mundo*, 3 de mayo)<sup>22</sup>.

Julio Romero de Torres presentó cinco obras, compuestas con «el pensamiento fijo en las obras de pintores del XV y XVI, italianos todos», de los que «estereotipó» las actitudes de una serie de figuras de sus cuadros e «imitó las tonalidades... (y) sus deficiencias perspectivas». Para Balsa, autor de los anteriores comentarios, Romero de Torres «puede y debe pintar sin recurrir a nadie... ¿Qué es lo que lega a la posteridad el Sr. Romero de Torres con esas rap-sodias?» (*La Ilustración Española y Americana*, 8 de mayo).

Pero su nombre sonaba ya a «oro y gloria de la España nueva» y Valle Inclán considera que era «algo desusado» en la pintura española y superior a todo cuanto aparece en la Exposición:

«Nos consuela de esa pintura bárbara de manchas y brochazos, donde jamás se encuentra la expresión de la línea, lo augusto del color y la noble armonía de la composición. ¡El divino artificio que es la razón de que la pintura pueda llamarse "Arte"! Julio Romero de Torres es... el único que parece haber visto en las cosas aquella condición suprema de poesía y de misterio que las hace dignas del Arte. Él sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que sólo descubre el espíritu unida a un oculto ritmo de emoción y de armonía, que es el goce estético... Solamente un perfecto y vergonzoso desconocimiento de la emoción y una absoluta ignorancia estética ha podido dar vida a esa pintura bárbara... Solamente en una épo-

ca de mal gusto han podido los críticos alzar sus incensarios ante esos prodigios técnicos, donde toda emoción desaparece...»

De los cuadros presentados por Romero de Torres, entre ellos *Musa Gitana*, el que más «hondísima emoción» produjo a Valle fue *Amor Sagrado y Amor profano*:

«Las dos figuras, estilizadas con supremo conocimiento, tienen un encanto arcaico y moderno, que es la condición esencial de toda obra que aspire a ser bella, para triunfar del tiempo. Porque eso que solemos decir arcaico, no es otra cosa que la condición de eternidad, por cuya virtud las obras del arte antiguo han llegado a nosotros.»

Marceliano Santa María fue incluido entre los «innovadores» por unos críticos (Mélida, *ABC*, 2 de mayo), y por otros (V, *El Globo*, 5 de mayo) entre aquellos «que abundan en aras de ajenas tendencias y de escuelas medievales» a los que no se les puede «tolerar» que imiten a los maestros del siglo XV y XVI. Presentó *Las Hijas del Cid*, «de intencionado sabor tizianesco», dando así su autor un paso «gigantesco en su carrera», en opinión de Mélida; aunque para el crítico de *El Globo* aparecía Santa María lleno de «timideces... e imitador de las escuelas del XVI».

Al comienzo del Certamen de 1910 un amplio sector de la crítica coincide en señalar la existencia de una «vena idealista», apreciándose tres «marcadísimas tendencias»: la que se preocupaba por las «tonalidades negras y rancias» y por el «retrotraimiento a los primitivos y arcaizantes», la de los «puntillistas» y demás «escuelas de orgía de color» y la de aquellos artistas que sólo atienden al «estudio sincero de la Naturaleza», más personales que los representantes de las dos primeras tendencias, calificados por Almáciga de «exentos de personalidad» (*El Mundo*, 4 de octubre).

Sin embargo, las obras de Romero de Torres, Rodríguez Acosta o Zaragoza, incluidas en la primera corriente, eran citadas por algunos comentaristas como de lo mejor de la exposición, sin las cuales sería «un fracaso completo» (Yepmop, *El Globo*, 4 de octubre); pero para otros eran jóvenes «completamente equivocados, que no tie-

<sup>22</sup> En unas «Divagaciones» sobre esta Exposición publicadas en *El Mundo* el 11 de mayo lleva a cabo una crítica implícita de las corrientes pictóricas dominantes, excepto la Prerrafaelita y Simbolista, haciendo en este texto una cálida evocación de los primitivos italianos centrada en Sandro Botticelli, «divino abuelo»; evocación que también encontramos en otros de sus escritos como *La lámpara maravillosa*, *Beatriz*, *Sonata de Otoño* o *Sonata de Primavera* (Zamora Vicente, A., *Las Sonatas de Valle Inclán*, Madrid, 1969).



nen talento... Todo son... recetas..., falta de lógica pictórica, gran consumo de betún y caricaturas malas de algunos maestros» (*El Día*, 3 de noviembre).

«Así como en política nos hallamos sujetos a la corriente de un absolutismo negro por un lado y de un absolutismo rojo por otro, así en pintura el Arte y los artistas están a merced de una orientación tendenciosa negra y otra excesivamente colorista, de un absolutismo del natural y de otro absolutismo de pura intelectualidad.»

(*El Liberal*, 10 de octubre)

Significativos estos comentarios de Domenech, así como los tres artículos publicados en el mismo diario los días 8, 14 y 21 de noviembre con los expresivos títulos de «Lo arcaico, lo simbólico y lo negro», «Donde sigue tratándose de lo arcaico, lo simbólico y lo negro» y «El peligro negro», de los que entresacamos los siguientes comentarios de interés para nuestra exposición por expresar las inquietudes y el gusto pictórico de un representativo grupo de artistas en estos años, incomprensibles para la crítica:

«Lo arcaico, lo simbólico y lo negro son manifestaciones del mal artístico nacional, exacerbado por influjos extranjeros malsanos... su deseo de espiritualizar la pintura les lleva a practicar una técnica sumamente sencilla, y la falta de ingenuidad en poner su corazón frente a la naturaleza y la vida les lleva a la imitación ingenua de pintores arcaicos... en vez de ponerse en contacto devoto con la vida y la Naturaleza, ha venido a refugiarse en los Museos.»

(*El Liberal*, 8 de noviembre)

«Ese pretendido deseo de “hacer viejo” no tiene valor alguno en el campo del arte... Pero las gentes, y, sobre todo, muchos literatos, se han empeñado en ensalzar esas burdas imitaciones de cuadros viejos y a la fuerza nos obligan a los que no tenemos telarañas en los ojos, a mostrar lo ridículo y falso de esas manifestaciones arcaizantes. Romero de Torres tratando de imitar la técnica de los maestros del siglo XV y XVI; Santa María plagiando a los venecianos y Correidora al Greco, ¿no comprenden que por un mise-

nable plato de lentejas viejas venden su personalidad?»

(*El Liberal*, 14 de noviembre)

«Si esos pintores de lo negro no sienten los hechizos de las bellas coloraciones de la luz... dejen los pinceles... Los simbolistas, los arcaizantes y los devotos de lo negro no renieguen de la naturaleza para dirigir sus entusiasmos y loores a la expresión de cosas espirituales.»

(*El Liberal*, 21 de noviembre)

Destacan también, en este sentido, los comentarios de Almáciga a la sala que llama de «los difuntos», en la que «se respiraba arte enfermo» y donde podían verse «Grecos macilentos... Peruginos... todos maestros de pasados tiempos... no hay vida... todo es muerte... todo es negro... Cármenes de Granada..., paisajes de la costa... venid a mi espíritu y borradme de él tanta tristeza» (*El Mundo*, 31 de octubre)<sup>23</sup>.

También observa Alcántara tendencias parecidas entre pintores «conmovidos hoy por una idealidad que en la mayoría de los casos puede calificarse de enfermiza... Echo de menos algo que no es ni aquella cascada extraordinaria de realismo estrafulario ni este predominio de una idealidad enfermiza y servil. Echo de menos el equilibrio» (*El Imparcial*, 4 de octubre)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Los comentarios sobre la corriente que venimos analizando pueden completarse, brevemente, con la delimitación de las diversas corrientes estéticas que simultáneamente se produjeron. Dejando a un margen academicismo y vanguardismos, fue constante la confrontación entre «naturalismo sorollesco», lo «blanco», y «primitivismo», «renacimiento» o «simbolismo», lo «negro», que se dejó traslucir en el campo de la crítica en un debate en el que ya tenemos en Valle unos primeros comentarios (los citados en la Exposición de 1908), completados después en este sentido de crítica furibunda a la escuela levantina (*Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, 1987), y en el que participaron también Miguel de Unamuno («De arte pictórica», *La Nación*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1912. Vid. en *En torno a las artes*, Madrid, 1976, p. 54), Ramón Pérez de Ayala (*Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, Granada, 1991) o Manuel Abril (*De la Naturaleza al Espíritu. Ensayo crítico de la pintura contemporánea. De Sorolla a Picasso*, Madrid, 1935); dejándose también reflejar en las propias Exposiciones con artículos como los de Domenech, Almáciga, Alcántara, Francés, García Maroto, etc.

<sup>24</sup> Equilibrio y justo medio que aún añoraba Francés en *El Año Artístico* de 1915: «Yo aconsejaría



Con respecto a las obras presentadas en el Certamen de 1910, Romero de Torres se destacó por *El retablo del amor*, «verdad- ramente trascendental» en la época en que «atravesamos... en cuanto a estética pictó- rica se refiere», al estar fuera de «la escue- la de Sorolla... Nada más interesante que las inquietudes que en los jóvenes va a pro- ducir este gran cordobés con su pintura idealista y sencilla» (*El Globo*, 8 de octu- bre); pero «equivocación completa... receta rancia y de mal gusto que perturba a los jó- venes imitadores» para un anónimo cola- borador de *El Día*, 13 de octubre.

Anselmo Miguel Nieto, con *La Danza*,

«nos traslada a una época galante y corte- sana... diríase que es una ilustración de Il Dicameron... Su amor al arcaísmo no le traiciona, ya que dista mucho de inspira- ción de pastiche. Si Anselmo Miguel to- mando *all'antico* recoge en España la bandera de los Prerrafaelistas, debemos defender sus principios: todo antes que aceptar sin protesta la ramplonería del pensamiento que es hoy el mayor defecto de nuestros pintores»

(Durandarte, *El País*, 24 de octubre)

Marceliano Santa María, *Angélica y Me- doro*, «recuerda admirablemente a Tizia- no», a juicio de Alcántara (*El Imparcial*, 4 de octubre), siendo en ello donde se funda- mentan los reparos a la obra de Almaciga, Palencia o Balsa de la Vega, para quien Santa María «no añade un ápice a su buen nombre... No me explico por qué abandona su castísima paleta... tiene una personalidad indiscutible sin recurrir a imitar a los vene- cianos del Renacimiento» (*La Ilustración Española y Americana*, 15 de octubre).

Julio Val y Colomé figuró entre los ar- caizantes con *Ranto y Eropción*, así como Miguel Viladrich por *Mis funerales*; Rodrí- guez Correidora, «otra víctima que no saca la cabeza de la tumba del Greco», en ex- presión de *El Día* (3 de octubre); José Ber- mejo Sobera, *El Juicio de Paris*, dentro del «más puro veronismo» (*La Época*, 25 de octubre), y Francisco Marín Bagués, *La Hija de Pedro III*.

En la Nacional de 1912 se insistía en lo «perjudicial» de esta corriente. Picón com- probaba con «temor y sobresalto» la apari- ción de tendencias «que si en mala hora lle- garan a robustecerse» darían al traste con la «personalidad artística de España». Una de ellas aspiraba a un «idealismo anticuado y ajeno a la índole artística de nuestra raza» (*El Imparcial*, 3 de junio).

No temía tanto el anónimo colaborador- de *El Liberal* del 26 de mayo, pues en 1912

«las aguas parecen volver a su cauce... han desaparecido... puntillistas, cubistas, cuatrocentistas, imitadores del Greco... que hacían las delicias de los snob... las negruras de los maestros... el daltonismo ya no impera... han quedado en paz Fra Angélico y Botticelli... se ha impuesto... el senso estético en la raza naturalista».

Es relevante, sin embargo, para contras- tar opiniones y afirmar el asentamiento de la tendencia a pesar de las críticas, citar el ensayo de Gabriel García Maroto, *El año artístico. Relación de sucesos acaecidos al arte español en el año de Mil novecientos doce*, en el que, en su primer capítulo, divi- de en cuatro las tendencias dominantes en la pintura de ese año: «inquietos», «rena- centistas», «lumínicos» y «arbitrarios»:

«Siguen afirmándose en el arte espa- ñol las hermosas tendencias renacentistas despertadas hace unos años entre unos cuantos artistas... Al arte antiguo, fuente divina de sin igual frescura, es al que de- ben ir a beber el agua santa... los peregrinos del arte inmortal... De los renacentis- tas será el reino de la tierra del arte en plazo no lejano... son ellos, los modes- tos... los más acreedores al éxito, su ve- neración por los grandes les hace soñar con su florecimiento de aquel arte en la vida presente... Italia está en la cumbre. Leonardo, Vecellio, Botticelli... Gracias le sean dadas a Dios por haber detenido a su paso a estos atrevidos peregrinos que un día... quisieron recoger su luz. Dios haga que esta decadencia lumínica... siga siendo, para bien del arte, decadencia... Se imponen... los renacentistas, con su arte sereno, siguen en su retroceso espiri- tual los lumínicos naturalistas; nacen los inquietos, pasan los arbitrarios, y en el arte español... pone el renacimiento actual un florón sincero, que llena de esperanza a los buenos y marca un punto alto en la vida.»

que soñaran un poco más los que sólo quieren ver el color y la línea y que se afiancen un poco más en la verdad los que utilizan más el cerebro que los ojos».

Presentaron obras:

Romero de Torres, un conjunto de cuadros en las que seguía acentuándose «la nota de estilo que ha creado», para Leal, «obras... de la flojedad e inconsistencia de un perfecto decadente» (Leal, *El Universo*, 17 de mayo)<sup>25</sup>.

Correidora seguía sin dejar de ser «un imitador talentoso del Greco» (*El Imparcial*, 23 de mayo); Javier Cortés (*Ex voto*), Julio Val y Colomé (*Diana y Acteón*), Miguel Viladrich (*La transformación de Dafne*), Manuel López de Ayala (*Plegaria*) o Ignacio Díaz Olano (*El amor en el bosque*).

De los comentarios a la Exposición de 1915 quisiéramos destacar la serie de artículos publicados por Domenech en *El Liberal* en los que reflexiona sobre la reacción pictórica en sentido arcaizante fraguada en España desde hacía unos años, representada por unos artistas que, a su juicio, les «asustó» aprender la técnica de su arte, llevándoles el deseo de «hacer cosa nueva y aprisa» a suprimir todo lo que «obligara a realizar un trabajo tenaz e intenso», volviendo así «los ojos al pasado y hallar en los maestros del siglo XV y XVI idealidad y técnica sencilla... la más a propósito para ser imitada, aunque sólo fuese en apariencia. Y el resultado de ese proceso se pone de manifiesto en la actual Exposición» (14 de mayo)<sup>26</sup>.

Comienza ejemplificando sus comentarios en Romero de Torres, cuyo arte, considera, plantea un «problema pictórico en España que la crítica debe abordar sin ambages»; porque no será la nota novedosa que trae a la pintura española, el idealismo, lo que la juventud escogerá de él, sino el lenguaje «sobrado arcaico con que él expresa sus ideas... lo viejo... la envoltura» (16 de mayo).

Se preguntaba Domenech si esa tendencia arcaizante tenía razón de ser y el título

que encabeza el artículo en que contesta esta cuestión es suficientemente explícito para conocer su opinión «Renovarse o morir» (18 de mayo).

«Romero de Torres, y con él muchos de los actuales expositores, dan de lado todas esas grandes conquistas del arte, retrocediendo a la infancia de éste, a lo que fue en Italia en el siglo XV... ¿qué traen ustedes que pueda sumarse a un nuevo progreso del arte? Yo confieso... que no sé lo que traen, como arte, no como ideal, y de arte hablamos.»

(20 de mayo)

Por último, en el artículo que sobre el tema «arcaizante» cierra la serie de Domenech, se pregunta sobre las causas de ese retroceso pictórico, esgrimiendo dos: el público, habituado a ver los museos de arte antiguo e ignorando y «titubeando sobre el valor de un cuadro moderno», y los artistas, desconocedores de los «avances técnicos de la pintura», que aún no habían penetrado en las escuelas (24 de mayo).

Junto a Romero de Torres, Néstor (*Niño arquero*), Roberto González del Blaco (*Fuerza dominada por la belleza*), Juan José Gárate (*El amor saltador*), Manuel Ortiz (*Amor sagrado y amor profano*), Salvador Tuset (*Venus y Adonis*) o Correidora ejemplificarían también esta Muestra.

Pocos comentarios generalizados anotamos a partir de este año en relación con nuestro tema, igualmente apenas ecos de la cuestión simbolista en las críticas consultadas, concretándose éstos en las observaciones puntuales a determinadas obras presentadas.

En la Exposición de 1930, donde se produjo la «adopción juvenil de los ismos modernos» (*Nuevo Mundo*, 23 de mayo), Manuel Abril señalaba:

«Han desaparecido ya los convulsivos pictóricos y las exacerbaciones catastróficas; han desaparecido las mitologías de señoras rozagantes y sátiros con seringas; ha desaparecido la poesía de lagos con nenúfares y desnudos ideales entre nieblas... Ya no vienen a las Exposiciones ni las Tres Gracias, ni las Nueve Musas, ni las Once Mil Vírgenes... porque ya va siendo imposible concebir la pintura, según fue concebida durante tantos años, como un simple expediente ilus-

<sup>25</sup> «Canallería» y «nepotismo» fueron algunos de los calificativos de la prensa al Jurado que no otorgó en esta Muestra la Medalla de Honor a Julio Romero, lo que suscitó un amplio movimiento de apoyo no sólo en la prensa sino también entre intelectuales y artistas.

<sup>26</sup> Domenech dedicó también ácida crítica a la corriente simbolista «que llega a España cuando ya está emponzoñada en toda Europa».

trativo de pasajes de obras literarias. ¿Podía el arte concebido de este modo acarrear perjuicios positivos? Podía acarrearlos y los acarrea. Perjuicios positivos y esenciales. Ahí está lo grave del asunto. Si no hubiera en esto más que una mera variación de moda o preferencias, no valdría la pena insistir... Lo malo de aquellas obras fue que con ellas el público fue perdiendo poco a poco, y por desuso, las facultades necesarias para juzgar los valores esencialmente pictóricos de un cuadro, porque nadie tenía que emplear semejantes facultades para seguir la emoción —extrapictórica siempre— de aquellas obras.»

(*Blanco y Negro*, 1 de junio, 1930)

cayendo la tendencia «antiquista», y el simbolismo, en el olvido crítico en las posteriores Exposiciones de 1932, 34 y 36, rebasado ya por las manifestaciones de la pintura regionalista y de vanguardia<sup>27</sup>.

No obstante, son muchas aún las obras con carácter «primitivo», «arcaico» o «renacentista» que con éxito se presentan a estos Certámenes. He aquí una breve reseña de los autores más destacados:

Correidora presentó en las Muestras de 1917 y 1922 «sus arcaísmos», fruto de un arte «formado por una absorción de primitivas reminiscencias» (*Informaciones*, 25 de mayo, 1922).

Juan Luis López, «una revelación». De lo único que se «resentía» su arte era de «reminiscencias: en la manera recuerda a los pintores italianos... a Romero de Torres... en los motivos, en los títulos, demasiado a Valle Inclán» (Correa, *La Ilustra-*

*ción Española y Americana*, 30 de mayo, 1920). Se presentó a las Exposiciones de 1917, 1920, 1922, 1924 y 1926 con obras como *Florisel*, *Ofelia aldeana*, prerrafaelita en técnica y tema, o *Serenidad*, «inspirada en la *Gioconda*», o *San Francisco de Asís*, que «culmina ese afán suyo de inclinación hacia lo primitivo» (Correa).

José Llasera, *Granada*, y María Álvarez de la Puebla, *Anunziata*, ambas en 1920, se calificaron como «muy parecida» a las de Romero de Torres y no lejos de la poesía», respectivamente.

Fernando Labrada acudió en 1922, 1924, 1926, 1927 y 1930 con obras realizadas «con la paciencia y habilidad de un primitivo» (*La Época*, 24 de mayo, 1922).

Enrique Ochoa se presentó en el Certamen de 1924 con el retrato de *José Bruno*, «que nos lleva a pensar en ciertos pintores italianos o flamencos del siglo XV» (Vegue, *El Imparcial*, 4 de julio), y *María Arahal*, de «más concesión al primitivismo... exagerado, pero de gran elegancia» (Hans, *El Debate*, 6 de junio).

*La tentación de San Antonio*, de Miguel Hernández Nájera, compuesto «a lo Alberto Durero... un arcaísmo», según comentarios de *Blanco y Negro* a la Exposición de 1926.

Federico Quero, *La Anunciación*, «misticismo que añora años primitivos» (Leal, *El Universo*, 3 de junio, 1932), igual que *Virgen*, de Marisa Roësset, con la «pureza expresiva de los primitivos italianos, (pero) de soluciones de luz y color muy de nuestros días» (De las Heras, *Informaciones*, 25 de mayo, 1934)<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Muestra del desprecio que suscitó la corriente que estudiamos en la nueva generación de los años veinte son las palabras que uno de sus más activos representantes, José Moreno Villa, dedicó a Romero de Torres, pero que pueden ser implicadas a toda su generación: lo califica de «repugnantemente amanerado» y opina que «las explicaciones que le diera Valle Inclán del Renacimiento se le indigestaron... Ni que decir tiene que la mediocridad de los muchos quedó embobada en aquellos abortos» (Moreno Villa, J., *Vida en claro. Autobiografía*, Madrid, 1978, p. 168).

<sup>28</sup> Completaríamos esta lista con las obras también comentadas como «primitivas»: *Anunciación*, de Polonia Ch. Peña; *Elegía*, de Ricardo Segundo, ambas de 1922; de 1924, *Maternidad*, de Luis Vila Arrufat, y una obra de una «secuaz de Romero de Torres», María Ridavulla; Rafael Argelés Escriche, con *Cristo en el sepulcro*, concurre en 1926; *Leda sin el Cisne*, de Cobo Baquero, 1932; *Fruto de Amor*, 1926, o *La infancia de Baco*, 1932, ambas de Francisco Soria Aedo.





# EL CLASICISMO DE LUIS MOYA EN LA ARQUITECTURA DE LOS AÑOS CUARENTA

M.<sup>a</sup> JOSÉ CARRASCO CAMPUZANO

El retorno al historicismo, al clasicismo, es una peculiaridad que se da en todos los períodos que quieren manifestarse con grandeza y poderío, y que coincide con las épocas en que el predominio de la arquitectura técnica o más vanguardista pierde fuerza.

El clasicismo es el estilo hacia el que más veces han vuelto sus ojos los arquitectos del siglo XX. Lo siguieron más o menos intensamente, arquitectos de todos los estilos, incluso Gropius o Behrens; también los arquitectos fascistas, que elevaron el clasicismo a la categoría de arquitectura oficial del Estado, para representar caracteres de grandeza imperial. En España, tras la Guerra Civil, se quiso crear una nueva arquitectura, una arquitectura de «Estado», y se revaloriza la vuelta hacia estilos historicistas. Ahora se le da tanta importancia que incluso se llega a afirmar que el único camino seguro para lograr una nueva arquitectura será la vuelta a la Historia, a la tradición; así incluso llegó a ser declarado como «estilo oficial».

El problema comenzó sin embargo a partir de la adopción de la corriente clásica para la arquitectura del Estado, pues aunque ya parecía con esto resuelto el problema de la orientación sobre el estilo que debía tener la nueva arquitectura, la dificultad estribaba en delimitar qué corriente y cuál de los estilos clásicos se iba a tomar como punto de partida, pues dentro de la arquitectura clásica había muchas variantes, de tal manera que la confusión seguía sin resolver, pues era muy diferente construir según el historicismo clásico español del herrero, que tomando los modelos de Grecia, de Roma, del monumentalismo alemán del siglo XIX, del neoclasicismo en general, etc.

No había una opinión unánime; así, sobre este problema hubo un gran debate, pero las mayores divergencias surgieron en decidir si el clasicismo historicista español se reinterpretaría a partir de Herrera o de Villanueva, por un lado, y en el clasicismo griego y romano, reinterpretados a partir del Renacimiento, por otro.

Cada una de estas opciones reflejaba el intento de encontrar un método constructivo basado en la Historia, pero que permitiera crear una nueva arquitectura; es decir, se buscó una solución academicista, para intentar crear una arquitectura de vanguardia.

Lo que al final se terminó por hacer fue la reinterpretación de cualquier modelo clásico, llegándose a la conclusión de que todo servía siempre que fuese de calidad en su resultado final, llegándose así a una arquitectura fuertemente ecléctica y academicista, de tal manera que gran número de arquitectos y teóricos se alinearon a la corriente de vuelta hacia los estilos clásicos y al historicismo en general.

En general, como pilares indiscutibles de este clasicismo, se recurría a Grecia y a Roma (sin dar importancia a que fueran arquitecturas opuestas); la Edad Media se ignora, salvo casos aislados tales como el arte bizantino, paleocristiano, prerrománico asturiano, y la idea de entender la construcción como principio esencial de la arquitectura, que fue logrado en algunos edificios medievales; el Renacimiento, Manierismo y Barroco se admiran, pero sólo desde el arte de la Contrarreforma española, representada por El Escorial como gran modelo a seguir, al ser la mejor definición del clasicismo genuinamente español. Y todo ello tamizado y filtrado a través

del Neoclasicismo academicista, que fue el que realmente se utilizó como punto de partida.

Pero aunque todos los teóricos defienden el clasicismo como estilo a seguir, al tomar varias etapas, sigue sin estar claro cuál es el verdadero historicismo clasicista, pues lo que se estaba haciendo era tomar modelos antiguos de Grecia y Roma, reinterpretados a través del Renacimiento italiano o del clasicismo de los Austrias, así como del Neoclasicismo, tanto español (Villanueva) como alemán (Schinkel). La duda seguía en el hecho de saber si el clasicismo había que tomarlo desde sus raíces más puras, sin reinterpretaciones, o a partir de clasicismos posteriores, y, si esto era así, en saber en cuál de ellos había que basarse como estilo más adecuado.

Con esta idea de considerar un solo clasicismo y una verdadera tradición, quedan excluidas muchas tendencias, como por ejemplo la arquitectura de la Ilustración, por sus determinadas características ideológicas tachadas de revolucionarias. También se excluyeron aquellas contribuciones contemporáneas cuya cercanía ideológica a la España de los años cuarenta pudiera llevar a entender como lógica, la proximidad arquitectónica, como fueron las simplificaciones clasicistas realizadas bajo los regímenes de Hitler o de Mussolini. Pero esto sucedió a partir de 1945, una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, al ser vencidas Alemania e Italia y verse obligada la política española a ser más cauta y orientarse hacia Estados Unidos, hecho que se dio en todas las escalas de la sociedad y la política española y por tanto también en la arquitectura, no así antes, en donde se apreciaba claramente la orientación fascista española al modo de estas dos naciones.

Hubo además una clara diferencia entre las tendencias que defendían estilos historicistas, tales como el herreriano, y las que se alineaban con el Neoclasicismo de Villanueva, como se ha dicho antes, así como la contraposición entre los que defendían una nueva vía entre el clasicismo y el racionalismo, continuando la tradición decimonónica del academicismo francés de la escuela de Beaux-Arts, que sería un tronco común, y los que lo atacaban por no considerarlo clásico sino decadente, eclecticista

y equivocado, y ser el lejano antecesor, según ellos, del Movimiento Moderno.

El Historicismo de Luis Moya se concibe desde una idea de vanguardia, defendiendo el Neoclasicismo como estilo clásico a seguir y recuperando el concepto de Academia.

Luis Moya es el arquitecto más claramente clasicista e historicista de la década, por considerar que es la única arquitectura verdadera y auténtica. Hace una defensa de la arquitectura tradicional frente a la «arquitectura moderna», basándose fundamentalmente como punto de partida en una defensa a ultranza del clasicismo puro y no contaminado por otras corrientes ni como enmascaramiento de otros volúmenes dentro de una postura eclecticista; es decir, que su clasicismo lo defiende de forma estricta, poniéndose en franca oposición a los eclécticos e historicistas académicos. A partir de aquí establece un *corpus* teórico que derivará en el rechazo de todas las influencias eclécticas y academicistas, así como las corrientes derivadas de ellas, tales como el Estilo Internacional y el Estilo des Beaux-Arts. Como solución alternativa propone un estilo basado en el más puro clasicismo español. Es un gran teórico además de arquitecto; así, además de obras tan simbólicas en la etapa franquista como la Universidad Laboral de Gijón<sup>1</sup>, publicó manuales de construcción, como su famosa obra *Bóvedas tabicadas*, y numerosos artículos y libros sobre la orientación teórica, ideológica y arquitectónica que debía de tomar la arquitectura de la postguerra española para crear una nueva arquitectura para una nueva época, una arquitectura de vanguardia, pero basándose en las raíces de lo clásico y de lo puramente español<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ver el artículo de A. Capitel «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *Arquitecturas-Bis*, n.º 12, Barcelona, 1976.

<sup>2</sup> Entre los escritos de Luis Moya destacan: «Orientaciones de la arquitectura en Madrid», *Reconstrucción*, n.º 8, diciembre 1940; «Las ideas en la arquitectura actual», *Fondo y Forma*, febrero 1944; «La columna salomónica», *Fondo y Forma*, febrero 1944; «El templo de Salomón», *Estilo*, n.º 1, 1944; «Las medidas castellanas en las reglas del trazado. Félix Sancho de Sopranis», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.ºs 56-57, agosto-septiembre 1946; «Bóvedas tabicadas», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, n.º 2, marzo 1947; «Regularización de medidas», *Boletín de la Dirección General de Arqui-*

El camino que había que seguir para re-encontrar el clasicismo español en estado puro y sin contaminantes era el de la vuelta a los orígenes anteriores al Neoclásico, superando la crisis de la tradición del siglo XVIII, por considerar que no era la auténtica arquitectura, y mantener un difícil equilibrio entre la necesidad de ensanchar el concepto de clasicismo y adaptarlo a la resolución de los problemas actuales, sin que ello le restara identidad y coherencia.

España no se había contaminado de tendencias erróneas, pero sin embargo carecía por eso mismo de un academicismo que transmitiera la pureza de los principios clásicos y sus recursos constructivos. Moya intenta ahora fundar un nuevo academicismo español.

Dentro del concepto de un clasicismo puro, y para justificar su rechazo a ciertos historicismos, establece el concepto de «desvío histórico del clasicismo», con esquemas arquitectónicos esquemáticos y geométricos puros, que considera más propio de edificios orientales. Ello no es obstáculo para que Moya considere a El Escorial como la pieza excepcional y ejemplo de la tradición española, pero como modelo a seguir, más que como edificio a copiar, al igual que el Partenón, mal interpretado por la arquitectura europea, que no lo valora más que como forma de una masa constructiva organizada alrededor de un patio, en vez de por su pasado trazado geométrico simbólico.

Hace una densa y larga crítica a la resolución arquitectónica del estilo Beaux-Arts, mientras defiende la tradición española como más pura y acertada, junto con la arquitectura clásica, dentro del principio de la adaptación funcional de un mismo edificio para diferentes usos en diferentes épocas.

Con la invalidación teórica del estilo Beaux-Arts intenta, por derivación, anular la validez del estilo internacional y evitar la confusión con la auténtica tradición clásica.

Luis Moya, en sus numerosos escritos, defiende estos postulados, y así opina acerca del estilo en que se debía reconstruir Madrid, como capital del Nuevo Estado, y considera que:

«(...) No crear un estilo, sino definirlo, ha sido el propósito; crearlo no se puede ni se ha podido nunca (...). Ahora en 1940, la arquitectura de los últimos tiempos de Madrid, nos ofrece un aspecto caótico, en que todas las modas se mezclan como en una nueva Torre de Babel de los idiomas arquitectónicos. Se observan ejemplares de las modas en boga desde fines del siglo pasado: recién terminados, y hasta en construcción, hay edificios al modo de la escuela vienesa de Otto Wagner, muchos en el estilo de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, bastantes de tipo americano, y las últimas escorias procedentes del cubismo y del racionalismo de Le Corbusier, de la Bauhaus y de todos los judíos del mundo. Al lado de ellos, copias serviles de estilo antiguo, "pastiches" del renacimiento y barroco españoles, de los Luises franceses y hasta del Tudor inglés y de las frías y falsas obras arquitectónicas de los clasicistas yanquis (...). Tan grande invasión de los estilos lejanos, unos en el tiempo, otros en el espacio, inclinan a examen y a comparación: en otros tiempos, España ha recibido también estilos lejanos, o se ha vuelto a los propios de épocas anteriores. Pero una observación detenida demuestra que España poseía un poder de asimilación, en grado superior unas veces, mediano otras, pero siempre suficiente para considerar las aportaciones de lo ajeno y de lo antiguo, como alimentos necesarios para la vida del estilo, siempre único en el cauce de una tradición no interrumpida. En los últimos tiempos no ha sido así el poder de asimilación, y esta falta de capacidad de espíritu español durante los mismos era signo terrible de una decadencia, cortada ahora gloriosamente. El espíritu español era impotente ante la inundación de estilos y sucumbía debajo de ellos sin poder crear el propio; un corte en la invasión, como ha sido el experimentado en nuestra guerra de liberación, es la única medida posible en casos como éste (...). Libres ahora del peso de la invasión de modas y siguiendo el ejemplo de los ilustres arquitectos que han hecho tradición, no pastiche, se plantea el problema de fondo de reanudar una tradición rota (...). Durante el siglo XIX, la tradición se pierde rápidamente y todo

ectura, n.º 5, diciembre 1947; «Grandes conjuntos urbanos», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 87, marzo 1949; «Datos sobre la composición arquitectónica de la Grecia clásica», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 97, enero 1950, etc.



queda a merced de las modas (...). El estilo de la época será consecuencia de Villanueva. Con elementos procedentes del extranjero pero bien asimilados y con preocupaciones arqueológicas por el gótico y mudéjar, también asimilados, se continúa el estilo de Villanueva, magnífico en la forma, de perfecto buen gusto aunque de fondo anárquico e individualista, al modo romántico del momento. No están exentos de reproches, pues si fueron los últimos buenos, con su anarquía, individualismo y autonomía prepararon el camino libre para los mayores excesos que se siguieron en su siglo y en el actual; ya en continua decadencia se les siguió en su anarquía y liberalismo, pero no en su cultura y en su conocimiento del oficio. (...) Método prudente es el de analogía con lo hecho a partir de Villanueva en la primera mitad del siglo XIX, en la cual, con gracia y talento, se asimilaron las nuevas condiciones; por ejemplo, el hormigón armado puede, para su empleo actual, ser comparado con el hierro tal como se empleaba en aquel tiempo, y lo mismo puede decirse de los problemas arquitectónicos que plantea el Nuevo Estado; tan modesta actitud está justificada por la convicción de la actual inferioridad, respecto de aquellos maestros, en el sentido estético, en el conocimiento de la profesión y en la formación general. (...) En el caso de España, justificado está además introducir siempre el método de composición del Siglo de Oro como guía segura, ya que en tal época se resolvieron en España los problemas más importantes, excediendo de la arquitectura corriente para entrar en la composición de ciudades, y al menos de grandes conjuntos. Incorporada en la corriente tradicional por Herrera la manera oriental, como una nueva vida de lo hispano-árabe, más que como una importación; la italiana del momento más severo, y hasta el modo flamenco en algunos aspectos, adquiere aquella arquitectura medios riquísimos para satisfacer toda clase de programas que pueda requerir un gran Imperio, y es una verdadera arquitectura imperial, como la de Roma antigua. (...)»<sup>3</sup>

Distingue como básico en la arquitectura tradicional la diferencia entre la construcción y decoración, atacando la máscara

decorativa incongruente con la construcción que se realiza en muchos edificios, según una falsa tradición; olvidándose detalles de diseño fundamentales y rechazando la riqueza de la tradición propia. También crítica del estilo Beaux-Arts, la inadecuación del edificio al espacio exterior, al paisaje, por la excesiva valoración interna del edificio, ignorándose toda característica local, toda tradición propia frente a un ideal abstracto.

Invalida todas las tendencias que considera falsamente clásicas, frente a la defensa de lo que él considera el verdadero clasicismo, que necesita la arquitectura española: todo, incluso la arquitectura, debe estar subordinado a las características y finalidad del edificio a construir; así el edificio podría estar al servicio del Estado y se justificaría la subordinación de la arquitectura a unas necesidades determinadas.

Convenía dejar claro que, frente a los arquitectos de todo el mundo, divididos entre los que hacen una arquitectura funcional y los que hacen una arquitectura de un determinado estilo, se necesitaba defender la arquitectura española, que no pertenecía a ninguno de esos dos grupos, porque aunque sus teorías eran buenas, no lo eran tanto sus obras, y además no servían a la arquitectura española.

Tras argumentar y defender la validez de la arquitectura clásica como la única válida, rechazando los falsos clasicismos, es más rotundo su rechazo lógico de la arquitectura que ni siquiera pretende ser clásica. Para Moya, lo moderno llevaba en su base los planteamientos erróneos de la arquitectura académica de la que procedía, pero la solución no debía ser el proponer un nuevo estilo, sino superar los errores y volver a la pureza del clasicismo de la antigüedad, especialmente seguido en España, con una larga tradición en la que él se siente identificado.

No había necesidad de algo nuevo, puesto que era posible restaurar lo auténtico; pero como lo nuevo quería imponerse, era necesario establecer argumentos que lo invalidaran, que hicieran ver sus errores provenientes de la herencia académica. Incluso lo considera un estilo proveniente de una simple transformación estilística que ha perdido algunos valores, exagerado otros,

<sup>3</sup> Moya, Luis, «Orientaciones de arquitectura en Madrid», *Reconstrucción*, n.º 7, diciembre, 1940, pp. 10-15.



y, aunque no se parezca al tradicionalismo, no se ha desprendido de sus conceptos equivocados, apareciendo como un mero formalismo que no resuelve nada práctico ni propone ideas arquitectónicas sensatas, insistiendo sin embargo en proponer nuevas formas arquitectónicas.

Era una arquitectura para la masa indiferenciada, que iba contra la esencia misma de la arquitectura, sin identificarse con el hombre y su entorno.

Si para Moya el academicismo era formalista, también lo era el funcionalismo, del que critica sus «dogmas de estilo», porque impedían utilizar los recursos arquitectónicos que eran necesarios en cada momento.

«El deterioro, la dilatación, provocan “grietas” características en el funcionalismo, también suciedades y deterioros en las fachadas, cornisas, molduras y ornamentos que antes protegían la fachada, y que ahora solamente se puede evitar con revestimientos muy caros, lo que implica el que esta arquitectura para que sea válida, necesita ser muy cara; por eso es un estilo inmoral, propio de snobs y ricos de guerra.»<sup>4</sup>

Además, Moya considera que estos edificios envejecen con rapidez, no aíslan del clima y no se justifica la necesidad de que su diseño deba de ser «funcional» como el de un avión o un barco, pues no necesitan moverse, y por lo tanto su diseño arquitectónico «funcional» no tiene sentido, y resulta como si «colocamos un pináculo gótico en un edificio bancario».

Piensa, por ello, que no era un recurso de uso práctico, sino solamente estilístico, sin tener en cuenta la realidad concreta de cada edificio, sino solamente un orden abstracto y general para todo tipo de construcciones; así ignora el emplazamiento y el clima y no adecúa el edificio al uso al que se le destina, al igual que ocurrió con el estilo Beaux-Arts.

Cuando, años más tarde, el Organicismo entrara en España, Moya también lo criticará por considerarlo un ejemplo contrario,

pero que tampoco resuelve el problema del estilo, pues no es posible, según él, establecer una mimesis entre el edificio y la naturaleza, de por sí distinta e inimitable. Frente a todo esto, sigue defendiendo como estilo más adecuado la vuelta al Clasicismo puro, no como una abstracción, sino como una capacidad de lograr el equilibrio entre arquitectura y naturaleza, la armonía que consiguieron los edificios antiguos, como por ejemplo el Generalife, aunque éste no sea un edificio clásico; en cambio, rechaza edificios como La Villa Saboya de Le Corbusier, la Villa Rotonda de Palladio o el Museo del Prado de Villanueva<sup>5</sup>.

Defiende así, frente a otros estilos, el sentido de la armonía dentro del clasicismo como mejor integración en la naturaleza; esto le parece suficiente para argumentar y atacar al estilo internacional frente al clasicismo, pues su sentido de búsqueda de la armonía que considera imprescindible para la arquitectura, le da el argumento para oponerse frontalmente a todo tipo de arquitectura que no contemple estos elementos básicos.

También critica la excesiva dependencia de la técnica y de la ingeniería, porque le hacen perder identidad; rara vez tienen algo que ver con lo que la arquitectura necesita, y le hacen perder su personalidad. La estructura del edificio es algo esencial, pero no es lo único; hay que considerar también el equilibrio entre la construcción y la técnica junto al acabado final, que no debía mostrar los recursos técnicos de la construcción, sino recubrirlo con elementos que le proporcionan belleza. Moya se niega al acabado del edificio con los mismos recursos técnicos de la estructura, pues, según él, hay que conjugar función (en la construcción) con expresión (en el acabado), con una superposición adecuada y armónica; así, piensa que, por sus defectos, un estilo efímero será un fracaso por numerosas causas, pero especialmente por sus planteamientos erróneos.

Tras la crítica al Academicismo y la modernidad, establece lo que debe ser la au-

<sup>4</sup> Moya, Luis, «La arquitectura cortés», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.ºs 56-57, agosto-septiembre 1946, p. 15.

<sup>5</sup> Ver como ejemplo de esta defensa su artículo «El vestíbulo del Palacio Imperial de Roma», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, n.º 12, 1949.

téntica arquitectura, para encontrar el verdadero estilo de raíz tradicional española.

Su crítica al Academicismo y lo moderno se basa en considerar que no es sólo la forma (el estilo) y la función (el uso) lo que constituyen exclusivamente la idea de la arquitectura; para él, será la coherencia entre TIPO, CONSTRUCCIÓN y ESTILO, y así, para ser auténtica deberá considerarse la desde estas tres categorías, en la intención de demostrar cómo todo era coherente, cómo arquitectura, vida y sociedad quedaban unidos en una única verdad.

Desarrollando estos tres conceptos dice de ellos: De la idea de TIPO piensa que había sido abandonada en el siglo XX, tras su abuso en el siglo XIX, y no recobra actualidad hasta los años sesenta. Moya lo considera en el sentido restringido de los tipos propios de la tradición que son necesarios para proyectar y para organizar el espacio.

A la CONSTRUCCIÓN la concibe más humana, sin defender por ello lo artesano en su sentido más estricto (posición contraria a Ruskin o Morris, por ejemplo), porque el clasicismo no lo necesita e incluso no lo valora por lo que conlleva de azaroso y particular, frente a lo normativo y universal de la construcción clásica. El elemento humano tendrá una importancia básica en la construcción, para dar más coherencia a la arquitectura.

Sobre el ESTILO, considera que no se debe cuestionar, pues siempre se ha trabajado en un estilo de arquitectura, como fiel reflejo del tiempo y del país, con unas constantes históricas que se deben mantener.

La arquitectura moderna se explica por las ideas de la época, pero no está en coherencia con las necesidades reales, y en España será algo totalmente ajeno a su Historia, mientras que la tradición clásica sí formará parte de ella.

Al establecer la arquitectura auténtica, con un estilo determinado, rechazar el estilo internacional, argumentando que éste niega la libertad del artista, pues si se aparta del clasicismo que es el reflejo del auténtico estilo de vida, con un único estilo arquitectónico, se saldrá del campo propiamente arquitectónico y se derivará hacia la mala arquitectura; el artista tomará un camino equivocado y así su libertad será im-

posible, pues con un estilo inadecuado el arquitecto no podrá proyectar adecuada ni libremente el edificio, ya que llegará un momento en que se encuentre en un camino sin salida y no podrá resolver bien su proyecto.

Por otra parte, aunque única, la arquitectura clásica tiene un tronco común del que derivarán diversas ramas o tradiciones; una de ellas, según Moya, será la española, estructurada a través de una tradición arquitectónica que establece el edificio a base de patios interiores y que a través de los siglos se ha venido repitiendo ininterrumpidamente.

El edificio, para resultar armonioso y bello, deberá unir en un mismo concepto las ideas de TIPO y ESTILO, de tal manera que no se pueda diferenciar entre uno y otro concepto.

A partir de estas afirmaciones, considera, curiosamente, al establecer un solo estilo, que la tradición clásica española es más libre, más rigurosa y de mayor riqueza constructiva, porque está a salvo de los rígidos anatemas geométricos que estructuran la arquitectura en otros países, a base de ejes de simetría muy estrictos y con estilos diferentes.

Tomando el símil del módulo clásico, establece la unidad de medida en el edificio a partir del pie castellano corregido y de la aplicación de sus múltiplos como una especie de sección áurea, al modo de los módulos greco-romanos y renacentistas. A partir de esto, delimita la disposición dentro de los edificios de jambas, cornisas, dinteles, remates, huecos, etc., utilizando como modelo de armonía de proporciones al Partenón. Establece también una superposición de elementos independientes aplicando el concepto de armonía a través de la unión de elementos contrarios, así como la idea de que no siempre interior y exterior deben estar directamente relacionados. Con estas ideas, piensa que se logrará en el edificio una expresión artística que frecuentemente va más allá del mero proceso constructivo y que le permitirá superar contradicciones que se le plantean incluso apoyándose en la arquitectura clásica.

Los órdenes no resultarían artificiales por cuanto serían la representación simbólica del clasicismo, y su acierto y armonía

constructiva les daría su intemporalidad. El estilo español seguirá este sistema, aunque no sea específicamente propio, pero simbolizará la disciplina del clasicismo, la jerarquía.

Le resulta difícil a Moya diferenciar las características clásicas propias de la tradición española, pues están mezcladas con numerosas aportaciones de otros estilos que no son del país, pero que al final han quedado muy bien asimiladas a lo español; así, realmente lo que establece es un estilo más propio del clasicismo occidental, pues, de todas formas, más que de encontrar una arquitectura específicamente española, lo que pretende es justificar la vuelta al clasicismo, con una aportación arquitectónica

muy superior a lo conseguido por la arquitectura española, y por lo tanto debe apoyarse en ella para poder aportar un nuevo estilo en esta década, al igual que ha sucedido a lo largo de la Historia.

Por todo esto, Moya es el único arquitecto que en esta década será capaz de plantear una teoría coherente y aplicable a la realidad constructiva del momento, defendiendo un clasicismo auténtico y verdadero como origen y punto de partida para encontrar el verdadero estilo de la tradición española y no el clasicismo academicista del siglo XVIII, que considera erróneo e inaplicable en un estilo adecuado y para que se pueda realizar una arquitectura de calidad.





# EUGENIO D'ORS Y LUIS MOYA

MARÍA ANTONIA FRÍAS SAGARDOY

Universidad de Navarra

En los años posteriores a la guerra española, cuando la vanguardia de la arquitectura europea se va asimilando en el panorama de nuestra arquitectura, una figura de gran peso —por el respeto que merece su obra y su palabra— se resiste de manera notoria a la tendencia general, llegando a constituir quizá el último reducto en la defensa del clasicismo y de la tradición: se trata del arquitecto Luis Moya Blanco.

Su postura ha sido vista, con extrañeza y una cierta incompreensión, como la persecución de una ilusión, finalmente abandonada, por parte de quien resistió en solitario la evidencia de unos tiempos distintos. Sin embargo, en la biografía arquitectónica de Luis Moya tenemos suficiente constancia de que conocía —de manera precoz— las realizaciones de la vanguardia, reconocía algunos de sus valores e incluso había utilizado su lenguaje arquitectónico en alguna de sus propias propuestas.

Antón Capitel, en su interpretación de la figura de Moya, apunta la coherencia de los trabajos en los que éste vierte por escrito su pensamiento, y parece considerarlos fundamentalmente como resultado de la reflexión sobre su propio trabajo arquitectónico, que tras unas primeras varias tentativas, se confirma después de la guerra en el clasicismo. «El núcleo fundamental» de estos escritos —nos dice— «abarca el período de 1946 (fecha en la que está trabajando en el proyecto de San Agustín y en que aparece "La arquitectura cortés") hasta 1957, año en el que la interrupción de la obra de la Laboral de Gijón y el rechazo de sus compañeros generan el abandono de una actitud...»<sup>1</sup>.



Fig. 1. Luis Moya y Eugenio d'Ors.

En otro momento, a propósito de la mencionada publicación del 46, una conferencia en la Academia Breve de Eugenio d'Ors, observa Capitel: «No fue Moya precisamente un ejemplo muy fiel de la arquitectura del pensamiento dorsiano, pero fue quizá el más próximo que d'Ors pudo encontrar, convirtiéndose en protector espiritual de Moya, que acepta con gusto su influencia a pesar de que sus ideas sobre lo clásico son, en realidad, bastante diversas»<sup>2</sup>. Parece que en este caso se insinúa que es el modo clásico de hacer de Moya el objeto del interés de d'Ors y el motivo de su relación.

<sup>1</sup> Antón Capitel, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1982, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 51.

Se da la coincidencia de que el inicio y gran parte del período que Capitel señala como fundamental en los escritos de Luis Moya es el que cubre el encuentro y la relación más asidua de estas dos figuras, truncada por la muerte de Eugenio d'Ors en septiembre de 1954, pero prolongada por el clima de rememoración que estos acontecimientos originan en los seguidores y colaboradores. Ello hace pensar que la reflexión de Luis Moya no es simplemente disciplinar, sino que cuenta fundamentalmente con planteamientos culturales más amplios, en los que esta relación personal podría estar implicada.

De ahí el interés que tiene plantear un estudio acerca de las cuestiones objeto de esta mesa del Congreso, en el pensamiento de ambos, y sus mutuas influencias. No es improbable que este apoyo y confirmación les llevara a explicitar y enriquecer ideas convergentes, a delimitar sus posturas y a afirmarlas con mayor vehemencia. Con ello no sólo puede esclarecerse este período de la historia de la arquitectura y cultura artística española, sino también enriquecerse la propia teoría del arte— de la arquitectura en particular—, con enseñanzas válidas para la actual creación artística.

Los límites que forzosamente debe aceptar una breve ponencia impiden el exigido desarrollo que se reserva para otro momento, limitándonos a señalar aquí algunas pautas significativas, referidas a los comienzos de esta relación y colaboración personal.

Podríamos comenzar con la referencia a tres glosas de Eugenio d'Ors que de distintos modos centran la atención en la figura de Moya. Fueron publicadas en *Arriba* en los años 1945 y 1946, al comienzo del período objeto de nuestro estudio, en su sección «Novísimo glosario»<sup>3</sup>.

La primera de éstas, de fecha 2 de diciembre de 1945, lleva por título «La Virtud», escrita «en ocasión de la que recompensan, hacia esta época del año, nuestros tradicionales concursos académicos». Las reflexiones que en torno a este término—virtud—, que cualifica al artista desde el

renacimiento, hacía D'Ors a lo largo de su glosa, no eran sino un sentido homenaje a Luis Moya, «nuevo académico de la Breve»<sup>4</sup>. A éste parece dirigir las alusiones a la obra bien hecha, que perfecciona moralmente al artista, asumidas en la virtud italiana renacentista: la fuerza, destreza, maestría, eficacia.

De las palabras de Moya en el acto de recepción como académico, escuchadas por él, según dice, con satisfacción y admiración, recogía las siguientes: «Yo estoy persuadido de que tendré que responder, cuando me llame Dios a juicio, no sólo de mi conducta, sino de mis construcciones...». Palabras que sonaron a sus oídos como una «declaración solemne hecha a sus cofrades», y que ciertamente responde a una actitud mantenida por Luis Moya como un compromiso a lo largo de toda su vida, también la profesional.

Luis Moya coincidía con Eugenio D'Ors en ambos puntos: el compromiso moral de sus actos realizados cara a Dios, en un acendrado catolicismo, y el compromiso—sentido también con un carácter moral— ante el arte, que a ambos les llevó en determinado momento a decantarse por el clasicismo<sup>5</sup>. Hay razones para suponer, por tanto, que esta postura fue valorada como firme punto de partida en su relación mutua.

El 23 del mismo mes de diciembre de 1945, Eugenio D'Ors dedicaba su Glosa «Rapsodia sobre nuevos pensares», «A Luis Moya, Arquitecto». No se encuentra en su desarrollo cita alguna que justifique esta dedicación; sin embargo, el tema científico que sirve de punto de partida al filósofo: *los átomos, corpúsculo y onda*, ha sido con frecuencia tratado por Luis Moya a propósito de sus lecciones de Estética en Arquitectura. En d'Ors deviene en símbolo

<sup>4</sup> Academia Breve de Crítica del Arte, fundada y dirigida por Eugenio d'Ors. Cfr. Manuel Sánchez Camargo, *Historia de la Academia Breve de Crítica del Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*, Langa y Cía., Madrid, 1963.

<sup>5</sup> Cfr. José Luis Aranguren, *Determinación estética y ética de la Filosofía de Eugenio d'Ors*, Madrid, 1955. En el caso de Luis Moya es precisamente ese carácter moral el que le llevará a la defensa del modo de hacer de la arquitectura clásica frente a las vanguardias, por el concepto de hombre y sociedad que las sustentaba.

<sup>3</sup> Editado en Eugenio d'Ors, *Novísimo glosario MCMXXXIV-MCMXXXV*, Ed. Aguilar, Madrid, 1946, pp. 970 y 1008.

de otras dualidades: *significado y sentido*, en las artes de la palabra; *asunto y belleza*, en las plásticas; los ojos y la *mirada*, en lo humano. En definitiva, el tema es la necesidad de una superación del racionalismo —en la ciencia y en el arte— por el más comprensivo pensar inteligente. Superación que, como es bien sabido, pretendió siempre hacer en su arquitectura Luis Moya, frente al reduccionismo que observaba en alguna arquitectura de vanguardia. Ello hace que la rima final, que cierra y condensa la glosa, pueda ser leída —seguramente tal como fue escrita—, pensando en Luis Moya y en su obra: «Visión y acción se funden en la Idea: La luz empuja, la mirada crea».

En la Glosa del 19 de junio de 1946, el nombre de Luis Moya no se encuentra en el texto o en la dedicatoria, sino que ocupa francamente el título: «Luis Moya y la Arquitectura Cortés». La perspicacia del filósofo le lleva a irrumpir en elogios a esta conferencia —«La Arquitectura Cortés»—, pronunciada el día de la fecha en el «Salón de los Once» (exposición anual de la Academia Breve de Crítica del Arte), que fue notoria en su momento, y que —como muestra del actual reconocimiento— da hoy título a la recopilación de textos dispersos de Luis Moya Blanco que recientemente ha publicado el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Eugenio d'Ors no es parco en calificaciones: «doceava obra de arte» que se une a las once expuestas, como «artística doctrina» de «una mente llamada a comprender, quizá a producir, eternas fábricas». La referencia que late en toda la Glosa, aquí también de nuevo, es clara: «arquitectura cortés» *versus* «arquitectura funcional». Y algo más: la expectativa de d'Ors hacia la próxima arquitectura de Moya<sup>6</sup>.

Estas tres Glosas pueden ser elocuente expresión del interés creciente que por aquellas fechas despertó en Eugenio d'Ors la persona (la actitud, el pensamiento y la obra) de Luis Moya. En el inicio —poco

antes— de su breve pero fecunda relación, fue el famoso pensador quien a través de su hijo, el arquitecto Víctor d'Ors, invitó a su casa a Luis Moya, pues deseaba conocerle. Éste, por su parte, secundó un interés que se hizo mutuo y creciente al aceptar su propuesta y trabajar activamente en la Academia Breve, formando parte de la Segunda Cláusula de la misma (si bien pronto pasaría a figurar en la Primera Cláusula)<sup>7</sup>.

Podría resultar paradójico que dos figuras como las que nos ocupan, destacadas ambas en la defensa del clasicismo y la tradición, promueva la una y colabore con ella la otra, una actividad destinada a dar a conocer el arte contemporáneo universal, promocionando a muchos de los valores más *vanguardistas*<sup>8</sup> de España. Manuel Sánchez Camargo destaca en su *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte* el papel fundamental desempeñado por ésta, tanto por la selección y promoción de aquellos artistas (Salón de los Once, Exposiciones Antológicas), como por la transformación estética operada a su través en la sensibilidad de la intelectualidad (Amigos de la Academia Breve) y en general en la sociedad española. Así hizo posible la aceptación de estos valores, consiguiendo

<sup>7</sup> Cfr. Manuel Sánchez-Camargo, *op. cit.*, pp. 45 y 115. Cfr. también los catálogos de las respectivas exposiciones. Eugenio d'Ors hace la presentación de la recién creada «Segunda Cláusula» en el prólogo al Tercer Salón de los Once, 1945. Une su figura con los trabajos relativos a la ciudad de Madrid y con su espíritu humanista: «Y si aquella belleza de las ciudades se quiso alguna vez para Madrid, nadie consagró a ello más entonado esfuerzo que el Conde de Montarco, cuando ediliciamente la rigió; ni mejor la concibió que el arquitecto Luis Moya, nutrido como el primero por la médula de león de las humanidades». En el catálogo de la Sexta Exposición antológica (junio-julio 1950), así como en el del Décimo Salón de los Once, invierno 1953, figura Luis Moya en la Primera Cláusula.

<sup>8</sup> Utilizamos este calificativo también para caracterizar brevemente a los artistas que en esos años seguían en España los nuevos caminos abiertos por las vanguardias de los años veinte, pero que en ese momento postbélico no eran reconocidos en nuestro país. A éstos se les ha venido denominando segunda vanguardia. Así, en el Séptimo Salón de los Once, recoge M. Sánchez Camargo, *op. cit.*, p. 85: «Por primera vez en Madrid expone su obra Juan Miró... Salvador Dalí, casi en iguales circunstancias de desconocimiento patrio que el anterior... y se ofrece por primera vez al público la obra de Tàpies, de Cuixart, de Ponc y del escultor Jorge Oteiza...».

<sup>6</sup> En 1945 comienza Moya el proyecto de San Agustín; en 1946, el de la Universidad Laboral de Gijón; en 1947, la Fundación San José de Zamora; todas ellas pueden considerarse emblemáticas en su carrera como arquitecto clásico. Cr. Antón Capitel, *op. cit.*



finalmente —a los once años de su existencia— la apertura del Museo de Arte Contemporáneo, momento que d'Ors señaló como final de estas actividades<sup>9</sup>.

Si el protagonismo de d'Ors en la selección del conjunto de artistas es evidente, hay que hacer notar que entre los artistas presentados por Luis Moya<sup>10</sup> en los Salones (junto a otros de raíces más clásicas) está Modesto Ciruelos, con una obra de franca abstracción. «Esta colección de lien-



Fig. 2. Obra de Modesto Ciruelos.

zos abstractos —hace notar M. Sánchez Camargo hablando del Quinto Salón de los Once, presentado en otoño de 1947— es la primera que con tal carácter se presenta en Madrid». Y el pintor que apadrina Luis Moya es el más rotundo de todos ellos. Bien es verdad que Moya en este caso no exalta esta postura, sino más bien trata de

justificarla, reconociendo la dificultad que para aceptarla tiene la sociedad y el papel que en este sentido está jugando la Academia Breve.

Con talante académico, que se nos antoja no exento de humor, dice: «Es costumbre enfadarse cuando se ve en una exposición un grupo de cuadros como éstos de Modesto Ciruelos. Por esa razón requieren ser presentados de un modo especial que resultará poco conforme a las reglas, pues se reducirá a unas consideraciones apaciguadoras. La primera es recordar que los cuadros *que rodean a éstos* hubieran producido violenta reacción hace pocos años. Como hizo notar el maestro d'Ors, han bastado unos cuantos Salones de los Once para que se acepten como cosa normal, y se admiren...».

La apertura y el afán de comprensión que muestra aquí Luis Moya le lleva hasta acudir —¡en su apoyo de esta pintura abstracta!— a los órdenes clásicos, de autoridad indiscutible. Y así llega a decir: «Todos comprendemos las molduras, cornisas y columnas de un edificio, que de tan alejadas del antropomorfismo griego que les dio origen no representan en realidad nada. Son una pura convención agradable», y concluye: «También estos cuadros y colores lo son».

No obstante, su apoyo no es definitivo e incondicional, lo que nos hace pensar que los valores que reconoce en esta obra vanguardista son para él parciales y sin garantía de futuro. Por ello, además de compararlos con los estudios de un pintor reconocido por su solidez («no son menos abstractos que estos cuadros los numerosísimos *estudios* del paisaje de Urbino que hizo Valverde...»), deja clara su apreciación, que es un velado consejo: «Es buen *ejercicio* para un profesor como Ciruelos prescindir *por una temporada* de todas las defensas corrientes que tiene la pintura, y luchar a cuerpo limpio con esquemas de luces y colores»<sup>11</sup>.

Análoga postura frente a la abstracción a ultranza la encontramos en Eugenio d'Ors, que en la apertura del Octavo Salón de los Once afirma: «Yo, que me he pasado la existencia... combatiendo a la abstracción

<sup>9</sup> Cfr. Manuel Sánchez Camargo, *op. cit.*, pp. 18 y 85.

<sup>10</sup> En las exposiciones del «Salón de los Once», organizadas por la Academia Breve, cada académico presentaba a un artista. Luis Moya presentó a Joaquín Valverde en el Cuarto Salón de los Once, a Modesto Ciruelos en el quinto, a Santiago Padrós en el séptimo, a Fernando Rivero en el décimo y a Cristino Mallo en el undécimo.

<sup>11</sup> El subrayado es nuestro.



en filosofía —la abstracción, bienquista de los pálidos logísticos, tanto como adversaria de los humanistas bien repuestos—, ¿iba ahora a abonarla allí donde parece natural reconocerle menos ínfulas, que es en el campo del arte donde el humanismo está como los Borbones pudieran estar en el Bourbonnais? Lo que me cuesta sobre todo es admitir que el ejercicio de la abstracción pueda mantener como vigente la específica situación de la pintura o de la escultura». Y, de manera que ha venido a resultar en muchos casos profética, aventura: «Una escultura, de la cual ha desaparecido la alusión más remota a la morfología de la humanidad, me parece que no tiene manera de rechazar la denominación de arquitectura. Una pintura colocada en el mismo caso, no sé cómo escapará a ser tomada como arte decorativo...».

Nos hemos detenido en este pasaje porque pensamos que muestra muy bien que esa aparente paradoja de que hablamos no es tal. Este comportamiento (el convencimiento de la seguridad de lo clásico asentado en la tradición, y el simultáneo apoyo a las nuevas y revolucionarias investigaciones artísticas) no se explica si no se tiene en cuenta cuáles son los conceptos de tradición y de clasicismo que Eugenio d'Ors y Luis Moya elaboran y defienden. Apuntaremos aquí algún matiz de los muchos que en su rica complejidad encierran.

Lo que Eugenio d'Ors pretende con las actividades de su Academia es precisamente remover —en el campo del arte— la anquilosada «falsa tradición» de los inmovilistas que repiten formas antiguas sin vida ni progreso. Y porque la tradición debe estar viva, es esencial la apertura a toda nueva investigación, que debe conocerse, criticarse, decantarse, siendo no obstante cautos a la hora de darle el definitivo refrendo, no sea el inicio de un camino equivocado que se vuelva después en contra de los principios originales.

Todo esto no es más que una manifestación —entre muchas— de una postura personal que abarca además del arte a todos los ámbitos de la cultura humana, los cuales deben ser coherentes entre sí. Lo que hay que defender es en definitiva al hombre (los logros humanistas conseguidos ya en el pasado), y de ahí el compromiso moral

anteriormente aludido. Pienso que podemos decir que éste es el ideal compartido por Luis Moya.

La afinidad entre las personalidades intelectuales de ambos son notorias. Cuando en la sesión de la Academia de Bellas Artes de San Fernando del 4 de octubre de 1954, por la muerte de Don Eugenio d'Ors, Luis Moya lee su discurso necrológico, al hilo de un resumen biográfico, va citando numerosos rasgos que en su mayor parte podrían aplicársele también a él personalmente. Así la amplitud de formación y de intereses: en un principio: derecho, teología, psicología, filosofía, matemáticas, arte e historia; incluso dice de él que es un di-



Fig. 3. Proyecto para el Concurso de Foro a la memoria de Cristóbal Colón en Santo Domingo. Luis Moya con Joaquín Vaquero Palacios (1929-32).

bujante extraordinario. Sigue la referencia simultánea a la razón, orden y verdades eternas; el cultivo de la sociedad y el arte europeo de la conversación. Añade después el interés permanente por la actualidad de las ciencias, la política, la vida corriente, las modas, los «sucesos».

«Pero esta información —son palabras textuales— no se daba sola, sino valorada y clasificada, “sub specie aeternitatis”, encajada en un esquema universal e intemporal (platónico, dice en otro lugar con referencia a la arquitectura), el cual, en consecuencia, era cada vez más rico, más vivo y más humano». Y a su vez: «Con este sistema establecía un orden jerárquico en que lo efímero quedaba encerrado en el marco de lo permanente, y de éste recibía su sentido

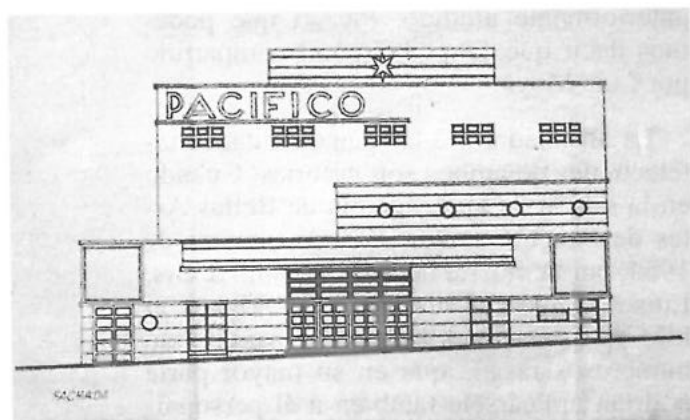


Fig. 4. Proyecto del Cine Pacifico (1939). Luis Moya.

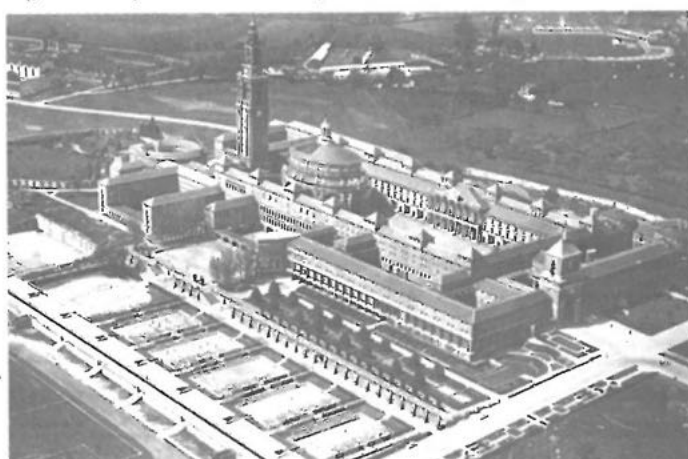


Fig. 5. Universidad Laboral de Gijón (1946-56). Luis Moya con Ramiro Moya y Pedro R. de la Puente.

final». Sin duda por referencia a este esquema estructurado, puede decir Luis Moya, aludiendo a la predilección de d'Ors por la arquitectura, que no es en él una vaga afición, sino una de las bases de su sistema<sup>12</sup>. Y observa lo que sin duda es una lección que Moya aprendió: que «si... era generoso y entusiasta en la publicación de las cosas nuevas..., también era cauteloso para admitirlas en su esquema universal de la cultura».

En su discurso Luis Moya ejemplifica lo dicho con la alusión a una significativa experiencia personal. Sabemos que por insistencia de Eugenio d'Ors, Luis Moya termi-

nó por acceder al nombramiento como Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, siendo apadrinado y contestando por él en su discurso de Ingreso, el 15 de noviembre de 1953<sup>13</sup>. Cuenta Moya: «... Al tratar de la Arquitectura del tiempo de Pericles, sobre cuya geometría estaba trabajando como tema de mi Discurso de ingreso en esta Academia, creí descubrir en ella, no una desviación ilógica e intuitiva de la geometría normal, o más exactamente, no un tanteo intuitivo y popular para llegar a la geometría Euclídea, posterior en medio siglo, sino otra Geometría diferente, dotada de todo el desarrollo lógico propio de una verdadera rama de las matemáticas. Gran entusiasmo despertó en el Maestro esta inesperada derivación, pero no se mostró muy conforme con mi apresurada valoración de lo racional en tal Geometría no Euclídea. Hubiera preferido que, con prudencia, quedase en segundo término esta racionalidad, y se expusiese el tema como una desviación o un barroquismo *a priori*, como una geometría popular y naturalista previa a toda sistematización lógica. Pues esta última era el poder capaz de introducir, fatalmente, aquella Geometría pre-Euclídea en el Olimpo de las ideas intemporales, y esta entrada parecía, al Maestro, demasiado precipitada».

Es decir, apertura e incluso entusiasmo ante lo nuevo; pero cautela y ponderación para su refrendo definitivo. Y por tanto dos lugares: el de lo eterno y el de lo mutable. Lo primero sirve para valorar lo segundo, abriéndole o cerrándole consiguientemente el paso a su incorporación. Tradición viva sí, pero no revolución.

«Esto es composición de verdad, que es el cimiento, porque sin composición no hay pintura ni nada» —decía Luis Moya a propósito de la exposición mencionada— (nótese que la composición es un valor eterno). Y concluía: «Miremos, pues, con tranquilidad y hasta con paciencia estas obras, porque lo merecen. Nada de hacer lo de siempre: decir ¡qué horror!, ¡qué locura!, y volver la espalda».

<sup>12</sup> En la reseña a la muerte de Eugenio d'Ors, escrita por Luis Moya en el *ABC* del 26 de septiembre de 1954 y publicada después con el título «Eugenio d'Ors» en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, tercer trimestre de 1954, p. 10, cita a d'Ors (del prólogo de *Cúpula y Monarquía*): «Nosotros no ocultamos nuestra predilección por el espíritu constructivo, en lucha siempre contra lo amorfo», y también: «Únicamente lo eterno ennoblece».

<sup>13</sup> Fecha que, por deseo expreso del maestro, se fijó coincidiendo con el día de San Eugenio, habiendo éste de trasladar a la mañana la tradicional celebración de su onomástica con discípulos y amigos.

Resulta evidente que la vanguardia ha sido revolucionaria, es decir ha pretendido romper la tradición: la continuidad con lo inmediatamente anterior. Con ello ha destruido valores que impiden a Moya una franca adhesión. Pero cabe esperar que tras un período, valioso como investigación, las vanguardias rectifiquen y tengan al cabo algo que aportar para proseguir una tradición auténtica, viva.

Ésta es también la esperanza de Eugenio d'Ors, que cree ver este momento cercano. En la presentación del VII Salón de los Once, se pregunta si será éste el último, y contesta que bien pudiera serlo, porque ha cumplido su misión: el arte nuevo se ha asimilado ya en España. Piensa d'Ors que este Salón será la despedida de soltero del vanguardismo. Tras hacer alusión a algún vanguardista que vuelve atrás, añade: «Alguno, sin retroceder, antes avanzando..., ha encontrado salvación y puerto en la eternidad del humanismo. Pero, antes de emprender las nuevas rutas, restauradoras de la tradición bien que enriquecidas con todas las experiencias de lo orgiástico, reunamos todas éstas para juzgarlas en su conjunto, como para decirles el adiós».

Esta idea cierra el resumen de la labor de la Academia Breve que d'Ors describe de este modo, en el Décimo Salón de los Once: «Se trataba, en suma, de proporcionar al ambiente artístico posibilidades de renovación, de normalidad, de conocimiento universalmente atendido y de *continuación de la tradición verdadera*»<sup>14</sup>.

En suma, el interés y la atención crítica y paciente a la vanguardia se impulsa en beneficio de la tradición, y por tanto no se excluye la incorporación de lo que se com-

pruebe que son sus hallazgos. En este empeño coincidieron d'Ors y Moya en las labores de la Academia Breve, pero tuvo sus repercusiones en otros ámbitos, del que nos interesa especialmente la trayectoria profesional del arquitecto, que queda así explicada con mayor coherencia y menos dramatismo. Para comprenderlo habríamos de exponer cuál sea, para Moya, esa tradición, concretada en arquitectura, y el muy ligado concepto de clasicismo.

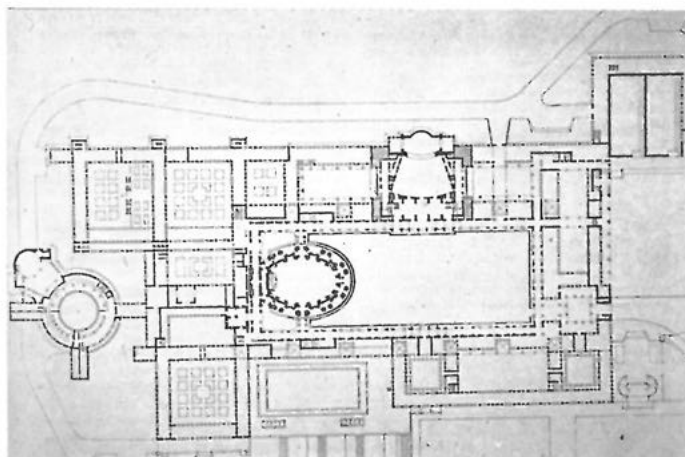


Fig. 6. Planta (ídem que la anterior).

Quedan también para otro momento más puntos relevantes, entre ellos no es el menos fundamental el de la originalidad de las vanguardias, cuya legitimidad queda puesta bajo sospecha con la frase, tan comentada por d'Ors —y por Moya—, que afirma que «todo lo que no es tradición es plagio». Basten por ahora estas notas como introducción de lo que quisiera ser un homenaje, en el año en que se cumplen cuatro del fallecimiento de mi maestro, y cuarenta del que fue reconocido por él como suyo.

<sup>14</sup> El subrayado es nuestro.





# CLASICISMO Y TRADICIÓN EN LA ARQUITECTURA DE VANGUARDIA: MUSEO NACIONAL DE MÉRIDA

MARINA GALLASTEGUI MÚGICA

ARQUITECTURA ESPAÑOLA DURANTE  
LOS OCHENTA. UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Para poder tener una visión objetiva de la arquitectura española en la década de los ochenta se hace imprescindible analizar las circunstancias históricas y sociales en que se desarrolla así un elemento determinante que se repite constantemente: la tensión entre tradición y modernidad.

La arquitectura española se caracteriza por un profundo sentido del arraigo, en oposición a la uniforme escenografía de las composiciones posmodernas. Para poder comprender este sentido del arraigo se hace necesario tener en cuenta los cambios políticos, sociales y económicos que ocurrieron en España a partir de la década de los setenta, que crearon un momento propicio para el establecimiento de imágenes coherentes de la arquitectura española que pudieran combinar planes políticos y prácticas arquitectónicas. Dicho ambiente aparece reflejado por el siguiente testimonio del arquitecto Alejandro de la Sota<sup>1</sup>.

«El desinterés exterior por lo que en la arquitectura española sucedía, el alejamiento de cualquier tipo de información nos llevó a los arquitectos españoles a nuestros quehaceres usando cada uno, sin inquietudes ni mayores ambiciones que las de usar honestamente aquello que tenía a mano, intelectual y materialmente. Aparte de intenciones de grupo, más o menos dirigidas ideológicamente, existieron otras libertades tan grandes que sorprenden también los variadísimos “productos arquitectónicos” que en este tiempo se realizaron.»

El Movimiento Moderno llegó a España sólo hace 60 años y actuó en forma de catalizador de una serie de tendencias, ya que en el pasado las formas foráneas habían sido asimiladas a las formas nativas preexistentes y el resultado había sido una serie de híbridos arquitectónicos.

La tradición nacional emerge como un estrato superpuesto que varía de una región a otra y que descansa sobre los antiguos cimientos de las tipologías romana y árabe. Estas subestructuras son posteriormente «reformuladas», de acuerdo con las convenciones de las diferentes épocas. No se puede considerar que exista una tendencia estilística dominante en las obras españolas recientes, pero lo que sí existe es una tensión vital entre los mitos privados y las responsabilidades públicas, entre modernidad y la tradición.

La generación que llegó a la madurez en los años ochenta en gran medida dependió intelectualmente de sus antecesores y no por eso dejaron de interesarse por los debates internacionales que tuvieron lugar durante las dos últimas décadas.

Estos debates tuvieron que ver con el rechazo de un funcionalismo banal y con la búsqueda de un nuevo urbanismo, una reacción general en contra del objeto aislado y a favor del recinto, el patio, la transición ambigua y la atención al entorno existente, al mismo tiempo que apareció una obsesión por la tradición y el enriquecimiento formal de la herencia arquitectónica dejada por el Movimiento Moderno. Estos amplios puntos de interés se injertaron en la situación española y demostraron ser particularmente relevantes en la planificación urbanística y las necesidades que le acompañan, tales como la construcción de un número elevado de viviendas combina-

<sup>1</sup> Alejandro de la Sota, «Sobre la arquitectura española», *Arquitectura*, n.º 292, Madrid, 1992.

das con un espacio urbano acogedor, el respeto de la naturaleza y la edificación de los espacios públicos.

- Después de esta visión de la arquitectura española dentro del marco internacional, se puede afirmar que las soluciones dadas a los nuevos problemas planteados, aunque innovadoras, no se oponían a la tradición arquitectónica, sino que se servían de dicha tradición, como queda demostrado en las obras de Antonio Fernández Alba y Rafael Moneo, entre otros.

Existen una serie de aspectos de la arquitectura española que se relacionan con los siguientes temas:

- El sentido del lugar, o el sentido del arraigo, es un elemento específico que aparece repetidamente, y se relaciona con la idea del *Genius Loci*<sup>2</sup>.
- Una fuerte dosis de urbanidad en la forma en que los edificios ocupaban los solares en relación con su entorno y con la colectividad, en el modo de articular y marcar la superficie de contacto entre lo público y lo privado.
- La incorporación a la construcción no de una artesanía y unos materiales tradicionales tratados de tal forma que suponen un ejercicio de virtuosismo.
- En tercer lugar, la recuperación de elementos tradicionales, como elementos de reflexión significativos que se refieren a sus propios mecanismos de pensamiento.

<sup>2</sup> La idea de *Genius Loci*, o el espíritu del lugar, se trata originariamente de una imagen de la antigua Roma, en la que el alma humana se entiende como una cualidad que nace con el hombre y se manifiesta en su carácter y energía vital. Después esa idea se traspasó al mundo de los espíritus: se creía que los espíritus vivían en los árboles, en las aguas o en las rocas. De ahí proviene la idea del *Genius Loci*, que el espíritu de un lugar es originado por sus cualidades atmosféricas, se integra y se arraiga en el lugar donde nace. A partir del siglo XVIII se convertirá en un concepto estrictamente metafórico. Véase O. M. Ungers, «Über Typus und Ort; Protokoll eines Gespräches mit O. M. Ungers», en *Kunstforum International*, n.º 69, 1984, p. 32.

El resultado de todo lo anterior nos llevará hacia la realización de una arquitectura inteligible, hacia una valoración del significado en la arquitectura, un creciente interés por el lenguaje de la arquitectura.

#### ELEMENTOS CLASISTAS: RECUPERAR LA TRADICIÓN

La arquitectura Moderna ha tenido un carácter abstracto; eso se puede observar en que ha evitado la realidad, o, mejor dicho, ha evitado los aspectos concretos de dicha realidad, y lo que le ha faltado ha sido una referencia al mundo de las cosas. Por eso la arquitectura del Movimiento moderno se convirtió en «no figurativa», debido a que excluyó aquellas figuras que constituyen la base de la arquitectura del pasado.

En la actualidad, se ha tratado de crear una arquitectura reconocible, de no renunciar a los elementos figurativos en la arquitectura, pero sin prescindir de una seriedad en un uso adecuado de los significados tradicionales de la arquitectura; esta postura supone una vuelta a los principios intemporales de la composición.

Estos arquitectos, los que conectan con esta postura, son los llamados «los nuevos clasicistas», y pretenden en realidad destilar lo que de común hay en las arquitecturas del pasado, para construir con ello nuevas síntesis que muestren su continuidad. Debido a esto, continúan utilizando esas figuras arquitectónicas que no pertenecen a un tiempo y a un lugar concretos sino que forman parte de nuestro patrimonio cultural.

Es evidente que el lenguaje clásico se encuentra determinado por factores tanto locales como temporales, pero poseen además valores de validez universal. No es por tanto casual que el clasicismo se haya mantenido vivo a través de los siglos y que hoy haga su reaparición. Cuando esto ocurre, el cómo se usa ese lenguaje clásico adquiere una importancia decisiva. La utilización legítima de dichos elementos clásicos ha de estar de acuerdo a la tradición y a la historia y sobre todo adaptándose al contexto donde se encuentra.

El lenguaje de la arquitectura consta de arquetipos de asentamiento, es decir, de

distintas formas de habitar en el espacio, en el espacio urbano, del edificio público y del espacio privado o la casa, se fundamenta en estos modos de habitar. Para recuperar este lenguaje será necesario conocer mejor las figuras que representan los arquetipos. Dichas figuras son entidades concretas que están en el espacio y que deben de ser entendidas como manifestaciones del habitar y explicadas desde la óptica de las formas construidas y del espacio organizado. Los arquetipos son la esencia de la arquitectura; éstos reaparecen continuamente, en diferentes contextos y con interpretaciones siempre nuevas.

Los tipos fundamentales tienen distinta denominación, como «torre», «ala», «ronda», «cúpula», «arco», «columna», «ventana», «puerta», «camino», «calle», «avenida», «plaza». Las figuras comunes a todas ellas se llaman arquetipos, para distinguirlas de otras locales y temporales.

El problema de la arquitectura Moderna ha sido que ha abolido todas estas figuras y se ha perdido la relación con la realidad. Hay que tener en cuenta que el tipo no es vital por sí mismo hasta que se adapta al tiempo y al lugar, por eso para obtener un significado en la arquitectura los elementos arquitectónicos han de parecer diferentes unos de otros, al igual que los elementos sintácticos en el lenguaje. Si entre los elementos arquitectónicos existen diferencias, se pierden los significados antropomórficos o figurativos, debido a todo esto es muy importante interpretar los tipos con relación a nuestras circunstancias locales y temporales.

En virtud de lo anterior, de sus invocaciones a la memoria y a la subjetividad, de sus referencias al *locus*, la ciudad o la historia, la arquitectura europea vuelve su mirada hacia las tensiones metafísicas, influenciada por la tensión entre tradición y modernidad que atravesaba la pintura de De Chirico; ésta será una de las mayores fuentes figurativas de la *Tendenza* italiana que suponía un entrecruzamiento entre el iluminismo, sobre todo inspirado en Ledoux, Boullée o Weinbrenner<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Aldo Rossi, «La arquitectura de la razón como arquitectura de la tendencia», en *Para una arquitectura de Tendenza*, Barcelona, 1977, p. 232.

En realidad, se trata de un clasicismo moderno, la defensa de la ciudad europea, es la desnudez metafísica. «Los pintores —escribe Aldo Rossi— han comprendido este valor de la ciudad; y el castillo de Ferrara de De Chirico, como los depósitos de la periferia milanese de Sironi, construyen un espacio urbano equivalente, de plano y objetos precisos, en el que se entrevé la repetición y la ciudad por partes»<sup>4</sup>. Estas ideas de Aldo Rossi con respecto a la ciudad histórica han ejercido en España un atractivo especial y esto se debe seguramente a que ya durante los años sesenta y setenta se había empezado también en España una nueva corriente de sensibilidad con respecto a los valores clásicos y las resonancias mediterráneas (en parte estimuladas por el neorracionalismo italiano); no debemos olvidar que éstos han sido temas recurrentes en el marco del Movimiento Moderno español. La influencia que tuvo en España el gusto posmoderno por las referencias históricas superficiales fue relativamente pequeña precisamente porque los mejores arquitectos de la generación precedente nunca rechazaron del todo el tema de la tradición.

Este retorno del mundo clásico a la arquitectura ha hecho brotar un debate de naturaleza múltiple, debido a la diferencia entre los distintos clasicismos que aparecen en nuestros días, y aquí el que nos interesa es un clasicismo no estilístico, sino un «clasicismo fundamental»<sup>5</sup>, donde el arquitecto pretende la reintegración de la arquitectura dentro de la tradición urbana, sin preocuparse de los estilos históricos, intentan así reducir la arquitectura a su geometría más esencial para poder aplicarla a las circunstancias presentes. Este clasicismo fundamental pertenece a una tradición de reforma en la arquitectura, que persigue un retorno a los orígenes (como en Vitrubio, Alberti, Laugier o Loos), quienes buscaban la expresión arquitectónica con un carácter intemporal, que vaya más allá de las banalidades pasajeras.

<sup>4</sup> Aldo Rossi, «Qué hacer con las viejas ciudades», *Para una arquitectura de la Tendencia*, Barcelona, 1977, p. 229.

<sup>5</sup> Robert A. M. Stern, en el capítulo titulado «Fundamentalist Classicism», perteneciente a *Modern Classicism*, p. 131, Nueva York, 1988. El autor realiza un exhaustivo estudio de los clasicismos y sus principales precursores.



Aldo Rossi es, indudablemente, el mayor teórico y representante de dicho clasicismo fundamental, ha reducido las formas particulares de sus edificios de la ciudad tradicional en geometrías puras, como el cono, el cilindro, el cubo, y el triángulo. Su postura es lo más opuesto a la ironía, con que algunos utilizan las formas clásicas como mera decoración, sin profundidad y con una mera intención comercial. En España tenemos una serie de representantes de este clasicismo fundamental, como Rafael Moneo, José Ignacio Linazasoro y Miguel Garay, entre otros.

#### RAFAEL MONEO EN MÉRIDA, O LA ATMÓSFERA DE LA ROMANIDAD

Rafael Moneo es uno de los arquitectos españoles más conscientes del papel de la historia y con gran capacidad crítica, ya que es capaz de sintetizar, sin conflictos, elementos formales de Louis Kahn, ideas de Aldo Rossi y Venturi, todos ellos unidos por conceptos de la España romana e islámica.

La obra de Moneo está llena de edificios que analizados de modo superficial parecen tener poca semejanza entre sí. Es un ecléctico en el verdadero sentido de la palabra, ya que reelabora tipos y tropos de la historia de la arquitectura y los refunde en nuevas combinaciones de ideas y formas. Su arquitectura está arraigada en la valoración de la ciudad tradicional y en la consideración de las bases del lenguaje arquitectónico. Al igual que muchos arquitectos de su generación, ha confiado en la abstracción y la transformación de los tipos y en la elaboración poética de la estructura. Su arquitectura pretende evitar la mera producción de imágenes y el superficial juego de signos, tampoco encontramos en ella la cínica utilización de la historia tan en boga a principios de los ochenta. La visión que nos ofrece es que el arquitecto interviene mínimamente en la estratificada continuidad del *lugar*.

La arquitectura de Moneo se ocupa del entramado del tejido dañado de la ciudad y alude a la memoria; de esta manera ha conseguido captar profundas continuidades o invariantes que se dan en la tradición arquitectónica española, a veces incluso

remontándose a los períodos árabe y romano.

Sus edificios más memorables se caracterizan por su claridad de imagen, por su plasticidad formal y por la densa textura de sus detalles. En ellos se enfatiza tanto el movimiento entre espacios de diversa luz e intensidad como la transición entre secuencias exteriores e interiores, a menudo a través de planos murales paralelos de gran espesor real o aparente. La estructura funciona como guía en la búsqueda de la repetición y la variación de unos pocos temas estructurales.

Los edificios de Moneo se recrean en los materiales con los que han sido construidos, consiguiendo de juntas y conexiones cualidades plásticas.

Entre sus preocupaciones centrales se sitúa el concepto de tipo<sup>6</sup> como clave de los rasgos genéricos de la disciplina arquitectónica. Le interesa principalmente el modo en que algunos esquemas de organización subyacentes pueden transformarse para dar respuesta a contenidos y contextos diferentes. Las conexiones que se establecen entre un uso específico —un museo, un aeropuerto, una estación de trenes— y sus antecedentes tipológicos están lejos de ser obvias o directas. Moneo considera el «tipo» como una herramienta que sirve para evitar tanto las limitaciones del funcionalismo como los pastiches del *revival*. El objetivo de su arquitectura es el de lidiar con las particularidades del lugar y del programa, sus edificios son imaginados como fragmentos de ciudad: como receptáculos urbanos que responden a los múltiples rasgos del lugar y en los que se puede insertar una variedad de espacios y usos.

Moneo es uno de esos arquitectos que convierten en virtud su capacidad para incluir, para reaccionar de manera diferente a lo específico de cada obra. Su obra se sitúa a medio camino entre el contexto y los tipos, entre la afirmación de la singularidad de cada edificio y su pertenencia a una se-

<sup>6</sup> Rafael Moneo, citado de un artículo sobre tipología publicado en 1979 en *Oppositions* 13; en dicho artículo critica la idea de «tipo» de Rossi, según la cual los edificios se relacionan unos con otros antes que con la realidad. Para Moneo, los tipos forman parte de una estructura definida por la realidad.



rie que proviene del pasado y se pierde en el futuro. La clave de su arquitectura parece radicar más en los elementos que en las formas fundamentales de sus edificios y se caracteriza principalmente por su heterogeneidad, coherencia y por el tratamiento especial de algunos elementos tectónicos como muros, columnas, arcos, escaleras, ventanas y cubiertas. Se trata, pues, de un arquitecto que desarrolla un lenguaje personal y que aplica dicho lenguaje a todos sus proyectos. Se observa una tendencia a «volver a empezar» con cada nuevo proyecto, y esto depende en cierta medida de cierta capacidad de improvisación en la que confía por su habilidad para aprovechar en cualquier momento un caudal riquísimo de ideas y ejemplos y que a menudo conduce a soluciones originales e inesperadas.

Para Moneo la arquitectura es un lenguaje de comunicación estética, cuyas formas son visibles, tangibles y sobre todo legibles; en ella busca siempre una idea dominante que es el resultado de una interpretación del programa y utiliza luego un número limitado de soluciones posibles; en este sentido hay que destacar el concepto de muro como elemento compositivo, que constituye uno de los temas repetidos con mayor frecuencia, el muro entendido como «tercer espacio». El muro aparece investido de significados específicos en Mérida, debido a sus fuertes connotaciones romanas y para que funcione como frontera entre dos mundos. En su función de mediadores entre el exterior y el interior, los muros de Moneo constituyen por sí mismos un tercer espacio. A menudo este espacio se pone de relieve con la ayuda de mecanismos diversos. En Mérida el muro se refuerza con una musculatura de contrafuertes; cabe mencionar además el frecuente uso de largas superficies de muros lisos de ladrillo. Ésta es una noción de muro como algo táctil, masivo y esculpido que no sólo recuerda una larga tradición preindustrial de arquitectura de fábrica, sino que los actúan simultáneamente a un nivel metafórico y otro práctico (para la defensa y demarcación del territorio).

Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Moneo, se observa que no existe un enfrentamiento ni una huida, para preservar la forma; él no trata de apartarla del tiempo,

sino de incorporar el tiempo en su interior, adaptándolo como material constitutivo de la propia obra, y es que sólo utilizando las arquitecturas de la historia tenemos la posibilidad de entenderlas y de hacernos entender. Toda arquitectura se construye en función de un fin, pero la forma en la que se expresa se aparta de ese fin, y si se aparta es porque posee una virtualidad secreta, una adecuación propia con respecto a una gama más amplia de problemas.

Lo que hace Moneo es una operación de reescritura, se vale de trozos o fragmentos de arquitecturas y los recompone a partir de nuevas asociaciones. Debido a que él valora tanto las imágenes, a Moneo le preocupa el papel que dichas imágenes han venido asumiendo en el mundo contemporáneo de la arquitectura; como persona de oficio, se preocupa de la pérdida de la consistencia de los edificios por la presión cada vez más patente que éstos viven con respecto al mundo de la construcción; los edificios de Moneo dialogan con su contexto, en lugar de limitarse a seguir sus dictados; su eclecticismo no consiste en tomar prestados estilos, sino que hace referencias que dignifiquen los significados del edificio y profundicen en ellos. Pero sus citas no son simples añadidos o caricaturas, sino que forman parte integral de su arquitectura y tienden a la discreción o a la representación abstracta, buscando una coherencia espacial y formal para su correcto engranaje.

El resultado es una arquitectura que llama la atención a través de edificios que rechazan el sentido de lo efímero; esto se ve reflejado en sus palabras: «Mi punto de vista es que la duración —la condición de estar contruidos para durar— es un factor muy poderoso. Hay que seguir luchando por ella»<sup>7</sup>.

#### ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL MUSEO ROMANO DE MÉRIDA

El Museo Romano ha sido construido sobre las ruinas de la ciudad romana de Mérida, que se encuentra unida por medio de túneles al teatro y al anfiteatro.

<sup>7</sup> Rafael Moneo en «The idea of Lasting», texto de una conferencia pronunciada en la Universidad de Maryland el 5 de abril de 1989.

La obra se encarga a Moneo en 1979, quien la llevó a cabo entre 1981 y 1985. Los factores condicionantes del proyecto fueron la conservación *in situ* de los hallazgos arqueológicos, la comunicación del museo con el recinto teatro-anfiteatro y, obviamente, el proyecto museológico.

El edificio que se proyecta aspira a ser marco de los restos del pasado de la ciudad romana ya encontrados, al mismo tiempo que será depósito de los hallazgos futuros.

Dicho museo reunió en sus fábricas antiguas y nuevas la espectacularidad escenográfica con el refinamiento del detalle. Su clasicismo escueto superpuso la narración arqueológica y la literalidad de la memoria con los intereses teóricos de esos años y con la recuperación de los museos públicos y sagrados que expresan el culto a las artes.

La actitud clasicista del arquitecto se ve en la potente estructura conectada analógicamente con la construcción romana, la seriación de los espacios y la unidad del conjunto. El museo se construye en un contexto humilde; lo que se pretende es la revalorización de dicho contexto por medio de la presencia del edificio, a través de su posición en el anexo de la ciudad.

En esta obra, Moneo formula un lenguaje arquitectónico donde replantea el pasado en los términos de las técnicas, los significados y los contenidos, sin olvidar el presente:

«Me gustaría que la gente que visite el museo tuviera la sensación que no solamente la cripta sino también los muros nuevos han sido "hallados" en plena excavación, que los muros se encuentran allí, en este estado, desde el siglo III d.C. y han sido descubiertos por casualidad al construirse otros edificios anexos.»<sup>8</sup>

Las referencias romanas, como son la gran nave con arcos y la densidad de sus muros paralelos, nos recuerdan vagamente a la cripta de la Domus Aurea en Roma, pero son lo bastante abstractas como para no caer en el *kitsch*.

El museo, sin llegar a ser una imitación estricta de la arquitectura romana, es capaz de sugerir al visitante el orden de las dimensiones que tuvo en su día la Mérida romana. Esto es debido a que se han adaptado sistemas de construcción romanos al pie de la letra. Gracias a las superficies de muro liso, con sus delgados ladrillos «romanos», se ha conseguido que las obras expuestas adquieran la cualidad de esos fragmentos incrustados en los muros de ciertos palacios barrocos de Roma.

«Este sistema de muros paralelos se transforma al encontrarse con otros que con él interfiere, el sistema de vacíos, hasta producir la ficción de una nave... El museo como inmensa biblioteca de restos pétreos.»<sup>9</sup>

Aunque su estructura real es de hormigón con revestimiento de ladrillo, y sus arcos con sus dobles filas dovelas sean sólo una metonimia de la construcción abovedada romana, el edificio logra ser romano y moderno al mismo tiempo.

El esquema general del diseño se puede observar en la planta del edificio, que comprende dos cuerpos de edificación separados por la calzada romana y conectados por una potente pasarela que vuela sobre los restos arqueológicos. En uno de los edificios se alberga el museo y sus almacenes, lo que se denomina como museo-archivo, y en el otro edificio se establecen los talleres de restauración, la biblioteca, el salón de actos y las dependencias administrativas.

El primero de los edificios está compuesto por una nave principal y una serie de crujías paralelas y al mismo tiempo perpendiculares al espacio basilical, con la luz cenital filtrándose por la propia estructura de los techos y la iluminación planteada a través de los paramentos verticales es controlada y matizada por los muros diafragma que conforman la nave en la fachada sur; las ventanas abiertas en la fachada norte son responsables de la iluminación directa (fig. 1).

<sup>8</sup> Rafael Moneo, «The Charlottesville Tapes», cita tomada del texto de una conferencia en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Virginia, 12-13 de noviembre de 1982.

<sup>9</sup> Rafael Moneo, citado en el Catálogo del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, Ministerio de Cultura, Madrid 1990, p. 72.



Fig. 1. Vista de las ruinas en la cripta.

La apertura de los arcos en los muros paralelos que conforman el espacio de la nave están proporcionados utilizando las relaciones geométricas del Arco de Trajano, que sugieren al visitante el orden de las proporciones que en su día tuvo la Mérida romana. El sistema de muros paralelos se transforma en un sistema de contrafuertes que evocan la geometría y la solidez del acueducto de «Los Milagros». La repetición de este tema constructivo, el contrafuerte, remite a la estructura yacente del edificio.

En el segundo cuerpo del edificio destaca la equilibrada composición de la fachada, donde se establece como único elemento compositivo un arco que encierra el acceso principal del museo rematado por un potente dintel de mármol blanco con una inscripción que nos describe el edificio como tipo: MVSEO. El resto del edificio, debido a su carácter administrativo, posee una escala más próxima a la arquitectura doméstica, es decir, las dimensiones se hacen más modestas y se relacionan con los edificios vecinos.

Las relaciones de los espacios comprendidos en el interior de los límites del museo y la significación que adquiere la estatuaría arquitectónica son fundamentales para comprender el sentido de esta arquitectura, puesto que en su arquitectura los romanos adaptaron las formas lineales helenísticas para el exterior de sus edificios, mientras que en el interior crearon piezas cada vez más ricas en cuanto a relaciones espaciales. La planta de la cripta nos muestra que las ruinas permanecen como un espacio abierto conservado y su accesibilidad se ha mejorado a través de su construcción, por medio de pasillos y galerías.

Dentro de la compleja estructura del edificio destacan la variedad y pluralidad de itinerarios, ya que a Moneo le gusta combinar un contenedor relativamente neutral con una sección interior turbulenta, compuesta por espacios de diferentes tamaños. Esto se observa en los esquemas de sus edificios civiles, especialmente de sus museos, que están llenos de vistas inesperadas, cambios repentinos de altura y penetraciones por debajo del plano del terreno. De esta manera queda trazada una compleja estructura arquitectónica, que ofrece vistas frontales, puntos de comparación, cambios de nivel, variaciones de luz y sombra. La geometría es utilizada como el medio regulador de la posición de los elementos en un



Fig. 2. Vista de las galerías laterales.



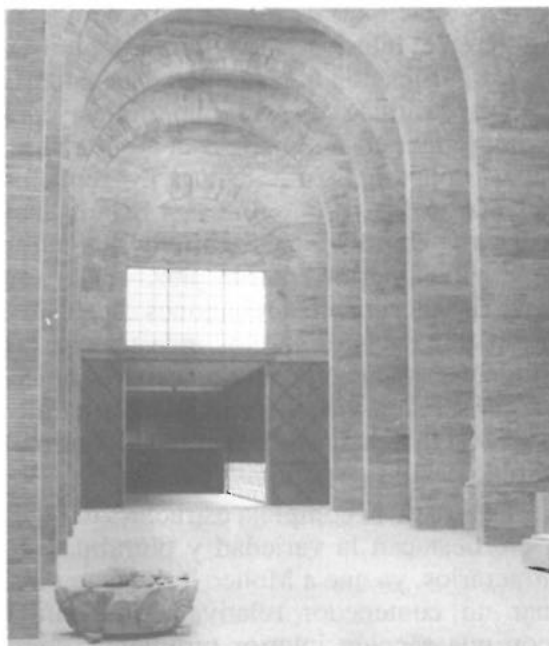


Fig. 3. Vista de la nave central.

proyecto. Una serie de piezas estructurales que se repiten son manejadas a modo de contrapunto rítmico (fig. 2).

Otro tema a destacar: la especial utilización de la luz natural consiguiendo múltiples espacios intercambiables a los que los diversos recorridos dotan de una variedad de puntos de contemplación. La iluminación cenital, proyectada desde lo alto del edificio, penetra a través del techo, en el que se abren ranuras o bandas, iluminando los diversos niveles de exposición y creando para cada uno de ellos una luz y una imagen únicas. El techo puede ser plano o no serlo, pero los lucernarios siempre se muestran directamente, ya sea como en las cubiertas continuas de las fábricas o en forma de pabellones individualizados.

El museo pretende transmitir al visitante una representación de las dimensiones de la Mérida Romana, pero sin que su arquitectura lo imite directamente; debido a ese motivo se han aplicado fielmente algunos principios constructivos romanos. Para conseguir esto, Moneo recurre a un tipo de ladrillo especial en el que el cemento no aparece al exterior, con lo cual consigue una apariencia de ladrillo unido sin mortero; de esta manera el muro se convierte en el protagonista del edificio, en el que los elementos claves son los intervalos, las proporciones y aberturas de dichos muros. Se trata, así pues, de una arquitectura mu-

ral, basada en el ladrillo, acompañada por los arcos y apoyada en la repetición de los elementos (fig. 3).

Moneo está obsesionado con la idea de la sala hipóstila iluminada cenitalmente, expresada ya sea en forma de cuadrícula abierta o bien en forma de bandas paralelas. Del suelo parten las escaleras y rampas que dan acceso a las galerías superiores, plataformas y balcones. La idea de la sala hipóstila posee numerosas posibilidades para combinar vistas diagonales y ortogonales. La cuadrícula o las franjas laterales sugieren un campo y un perímetro uniformes que no se corresponden fácilmente con las condiciones variables del lugar.

Parte de su éxito expresivo se debe a la evocación de la memoria romana, que tiene algo de la melancolía de las arcadas ensombrecidas de los paisajes metafísicos de De Chirico, donde no sorprende que aflore el espacio metafísico de la tensión, donde los interiores se asemejan a las técnicas del «object trouvé», subrayado por la luz cenital que ilumina las salas y galerías desde arriba, creando una imagen que nos evoca la atmósfera de un grabado de Piranesi (fig. 4).

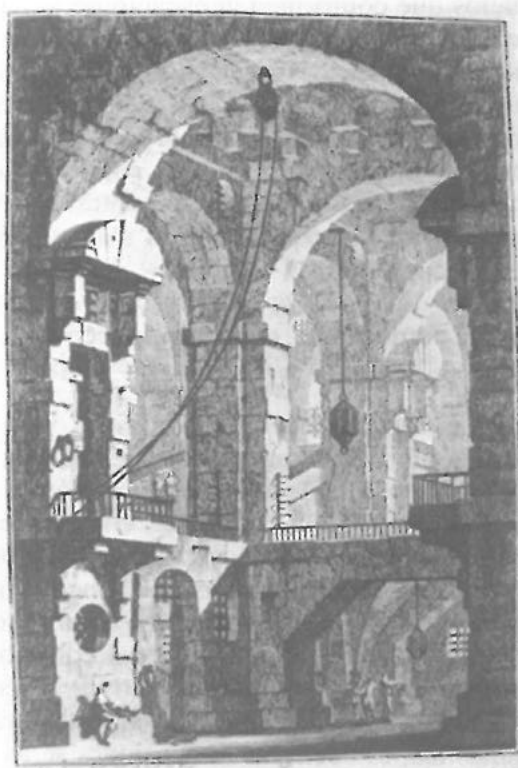


Fig. 4. Piranesi, Carcere oscura con Antenna pel supplizio di malfatoti...



Se consigue así una obra que posee un rigor abstracto en el que el espacio, la luz, la textura y la proporción se combinan para dar lugar a una experiencia estimulante, debido a que actúa como un puente en el tiempo que une lo antiguo y lo contemporáneo: la Mérida romana y las reminiscencias islámicas y góticas que se encuentran entretejidas en su diseño y en su construcción en lugar de estar aplicadas como simples elementos decorativos. Esto es una de las claves para poder entender alguna de las subestructuras «invariantes» de la tradición española, como por ejemplo en edificios como la Mezquita de Córdoba.

La Mezquita se puede leer como una ingeniosa fusión de la idea del acueducto romano, la sala hipóstila y el vibrante espacio metafísico del Islam. Esta influencia de la Mezquita de Córdoba Moneo no la mira como testimonio, sino como terreno de su propia experiencia, puesto que interviene en su restauración, y de esta manera conoce su lógica y su historia y podrá ser consciente de sus contradicciones y coherencias.

En resumen, gran parte del valor del Museo Romano de Mérida proviene al de-

mostrarse cómo era posible combinar algunos de los principales temas del momento: clasicismo, contexto, tipología, ornamento, legibilidad, todo en una sola obra que enlace lo abstracto y lo representativo, lo antiguo y lo moderno. Mérida es la obra crítica en la carrera de Moneo, siendo considerada por algunos como el edificio seminal de ese período de la arquitectura española.

Para Moneo supuso el comienzo o punto de partida de una nueva línea, es decir, puso en práctica ideas que continuaría desarrollando en otras obras posteriores, como por ejemplo el arquetipo de la sala hipóstila u otros temas como el de la caja iluminada cenitalmente (Davis Centre), y otras reiteraciones de los patios de luz en forma de franjas paralelas o incluso pabellones dispuestos libremente con cubiertas piramidales rematadas por linternas.

Se puede considerar que en Mérida logra lo que otros muchos no han podido hacer en el pasado: crear un museo cuya monumentalidad arquitectónica realza, más que merma, el valor de los objetos que exhibe.



# UN MATERIAL CLÁSICO PARA UNA RENOVACIÓN ESCULTÓRICA

M.<sup>a</sup> TERESA GONZÁLEZ VICARIO

UNED

El vidrio, «ese material extraordinario, nacido de la arena y del fuego hace cerca de siete mil años»<sup>1</sup>, ha sido utilizado por el hombre a través del tiempo con una finalidad estética pero a la vez práctica. Quedan ya muy alejados del siglo XX aquellos objetos realizados con vidrio según procedimientos primitivos, unos objetos que han llegado hasta nosotros, quizá muchos de ellos fragmentados, para ofrecernos sus perfiles imperfectos o una calidad matérica defectuosa, pero que, en su imperfección, se nos presentan como testigos mudos de la eterna lucha del hombre con la forma y la materia. Desde que éste descubriera el vidrio en aquellas tierras del Oriente Medio, se han ido desarrollando paulatinamente, a través de los siglos, las múltiples posibilidades que encierra, y en la medida que se fue dominando su técnica, también se fueron ampliando las distintas aplicaciones de esta materia.

En el siglo XX, entre la variedad de materiales que han sido incorporados a la escultura contemporánea, el vidrio se ha revelado como un nuevo medio de expresión dentro de este campo, como una materia que al encerrar infinitud de posibilidades plásticas, se ha adaptado a las tendencias artísticas actuales. En cierto sentido, podría establecerse un paralelismo con el hierro, metal utilizado por el hombre desde la antigüedad con fines bélicos, prácticos o estéticos, y que al ser descubierto por la escultura en nuestro siglo, fue considerado por Gaya Nuño como un material más que nuevo, olvidado<sup>2</sup>. Al igual que el hierro, el vi-

drio también ha sido descubierto por el arte contemporáneo, valorándolo como una nueva materia escultórica cuya plasticidad y fuerza espacial generan unas perspectivas renovadoras en el planteamiento de la forma escultórica.

La presencia del vidrio en el arte contemporáneo ha tenido una incidencia mayor de lo que, tras una primera impresión, podría suponerse<sup>3</sup>. La valoración que de él hicieron los constructivistas rusos, combinándolo con otros materiales, permitió a estos escultores acentuar en sus obras, en aquellas construcciones abstractas tridimensionales, la presencia del espacio y de los efectos de luz.

Por otra parte, esta materia tampoco fue ajena al Neoplasticismo. Kees Broos, refiriéndose a uno de los pintores ligados a este movimiento, el holandés César Domela, ha señalado cómo el uso del vidrio marcó por completo un nuevo desarrollo en su obra<sup>4</sup>. En *Neo-Plastic Relief 10*, realizado en 1930, observaba cómo Domela había conseguido que la pintura se convirtiera en relieve al producirse una interacción entre el geométrico fondo pintado y la también geométrica forma de vidrio que, superpuesta a una ligera distancia sobre dicho fondo, daba profundidad a la composición. La pintura, por lo tanto, en combinación con el vidrio y el espacio, adquiriría un carácter tridimensional.

Sin embargo, al margen de estos ejemplos, entre muchos otros que podrían ser citados, demostrativos de esa nueva valora-

<sup>1</sup> Ernould-Gandouet, Marielle, Prólogo al libro de Drahotová, Olga, *El arte del vidrio en Europa*, Madrid, Libsa, 1990, p. 8.

<sup>2</sup> Gaya Nuño, Juan Antonio, *El hierro en el arte español. Formas de la escultura contemporánea*, Madrid, E. Aguado, 1966, p. 13.

<sup>3</sup> Sobre el papel desempeñado por el vidrio en el arte contemporáneo, véase Broos, Kees, «Functions of glass in modern art», en *Beelden in glass. Glass sculpture*, Utrecht, Veen Reflex, 1986, pp. 80-83.

<sup>4</sup> Broos, Kees, *op. cit.*, p. 59.

ción que del vidrio se hace en el arte contemporáneo, cabría preguntarse por su plena utilización como material escultórico. Es decir, esta materia, por sí sola, ¿puede ser valorada como un nuevo medio de expresión plástico, capaz de desarrollar su propio lenguaje artístico, regido por determinadas leyes, y no vinculado ya, necesariamente, a una mera actividad artesanal? La respuesta, en mi opinión, es afirmativa.

Fue a mediados de este siglo, aproximadamente, cuando surgieron unos planteamientos innovadores, que confirieron al vidrio su dimensión plenamente escultórica, una dimensión que ha supuesto la valoración de su fragilidad y al mismo tiempo de su resistencia, sin olvidar la opacidad y a la vez la transparencia de una materia cuyo poder de reflexión es el origen de una variedad de juegos ópticos en función de la luz que deja pasar. La riqueza expresiva del vidrio ha supuesto su valoración como material escultórico por parte de determinados artistas, ligados a diversas escuelas. Países como Alemania, Italia, Francia y Estados Unidos, entre otros, han dado nombres prestigiosos en este campo, entre los que se destacan el alemán Jorg F. Zimmermann, el italiano Luciano Vistosi, los franceses Antoine y Etienne Leperler y Jean Paul van Lith, y los estadounidenses Harvey K. Littleton y Dale Chihuly, nombres que se suman a los de los artistas checos Stanislav Libensky y Jaroslavá Brychtová, hombres y mujeres que, dominando la compleja técnica del vidrio, han dado a este material una dimensión escultórica.

Todos ellos, partiendo de la misma materia, han sabido concebirla siguiendo unos planteamientos y soluciones formales similares a los conseguidos con otros materiales por la escultura contemporánea. Al igual que ellos, el vidrio también tiene su propio lenguaje, en el que ha de ser valorado como principio esencial del mismo su interacción con el espacio y la luz. Interacción que, por otra parte, enriquece las posibilidades plásticas de esta materia, cuya belleza atrae al espectador para descubrirle un mundo insospechado, enigmático, nuevo, pero a la vez derivado de una larga tradición.

Al igual que lo que sucede con otros materiales, la figuración y la abstracción son tendencias capaces de ser expresadas con

el vidrio, puesto que además de representar el mundo de lo real, unas veces dicha materia traduce a su lenguaje escultórico planteamientos racionalistas, analíticos, al jugar en el espacio con estructuras geométricas, que pueden conducir a soluciones minimalistas, mediante la repetición de varios módulos; lo cual supone la seriación de unos elementos estructurales, y consecuentemente la compartimentación espacial. De manera paralela a esta interpretación de la forma escultórica, el vidrio también puede plegarse a otros planteamientos, muy distintos a los anteriores, que obedecen a un impulso creador del artista, quien, guiado por la intuición o la emoción, es capaz de generar expresivos ritmos con esta materia.

En una primera aproximación a la escultura en vidrio en España, se advierte, en relación a otros países, un retraso con respecto a su incorporación a esta nueva vertiente del lenguaje escultórico, sin que ello pueda ser interpretado como una absoluta carencia de nuestro arte contemporáneo, ya que son varios los nombres que, trabajando con esta materia, podrían ser citados por haber descubierto en ella las posibilidades plásticas que encierra como material escultórico.

Uno de ellos es Joaquín Torres Esteban<sup>5</sup>, pionero de la escultura con vidrio laminado en España, quien en 1974 inició un proceso investigador, al que dedicaría los últimos años de su vida, basado en las posibilidades plásticas de esta materia. Su sensibilidad artística e inquietud creadora le llevó a la realización de una obra que tenía como principal objetivo la búsqueda de la belleza, el logro de su dimensión estéti-

<sup>5</sup> Nació en Santa María la Real de Nieva (Segovia), en 1919, y murió en Parquelagos (Madrid), en 1988. La inquietud artística de este escultor le llevó a romper con su carrera comercial en el diseño, lo cual significó también abandonar el puesto que desempeñaba como Director de Publicidad en El Corte Inglés, para dedicarse a la escultura en vidrio laminado, campo en el que fue autodidacta por estar al margen de las enseñanzas que recibió durante la década de los cuarenta en la Escuela de Artes y Oficios y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. A partir de 1974 participó en exposiciones realizadas en Europa y Estados Unidos, hasta el año de su muerte, en 1988. Obtuvo el Gran Premio Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1977, y fue el único escultor seleccionado para participar en el New Glass 1979 del Corning Glass Museum de Nueva York.



ca, para lo cual eligió el vidrio como material idóneo, en el que fue descubriendo, a medida que iba investigando y familiarizándose con su técnica, las infinitas posibilidades plásticas que encierra.

Torres Esteban construyó volúmenes escultóricos con láminas de vidrio industrial de 5 mm. de espesor, valorando en ellos la pureza de su geometría formal, que se vio enriquecida por el dinamismo de la luz al incidir sobre la materia, y por la presencia del espacio, buscando en la combinación de estos tres elementos —la materia, el espacio y la luz— múltiples y cambiantes perspectivas.

*Resplandecer* (35 x 35 x 36,5 cm.), *Idilio* (43 x 50 x 42 cm.) y *Elevación* (50 x 24 x 31 cm.) son títulos que corresponden a tres obras<sup>6</sup> de Torres Esteban, realizadas en 1982, en las que los volúmenes escultóricos reflejan un planteamiento constructivista. Las láminas de vidrio han sido cortadas geométricamente y superpuestas hasta conseguir dichos volúmenes, que presentan unos intencionados resquebrajamientos internos o craquelado<sup>7</sup>, con el fin de provocar inesperados efectos ópticos al ser absorbida la luz por la materia. Efectos que, por otra parte, restan frialdad a la geometría de unas formas que plásticamente se ven enriquecidas por la presencia de este craquelado, extendido espontáneamente por el interior de las láminas, en contraste con el planteamiento racionalista de las obras.

Los tres volúmenes escultóricos, de los cuales *Resplandecer* y *Elevación* están integrados por tres módulos, mientras que *Idilio* sólo lo está por dos, se diferencian por su mayor dinamismo formal de las dos últimas piezas. La primera de ellas, *Resplandecer* (fig. 1), es una obra marcada por el protagonismo de lo cúbico, por la presencia de esta forma geométrica, ya real o

sugerida en el espacio circundante, un espacio que juega con la materia y con la luz para originar transparencias y, al mismo tiempo, concretar unos perfiles rotundos, formados por ángulos y planos suavizados en ocasiones por lo curvo.

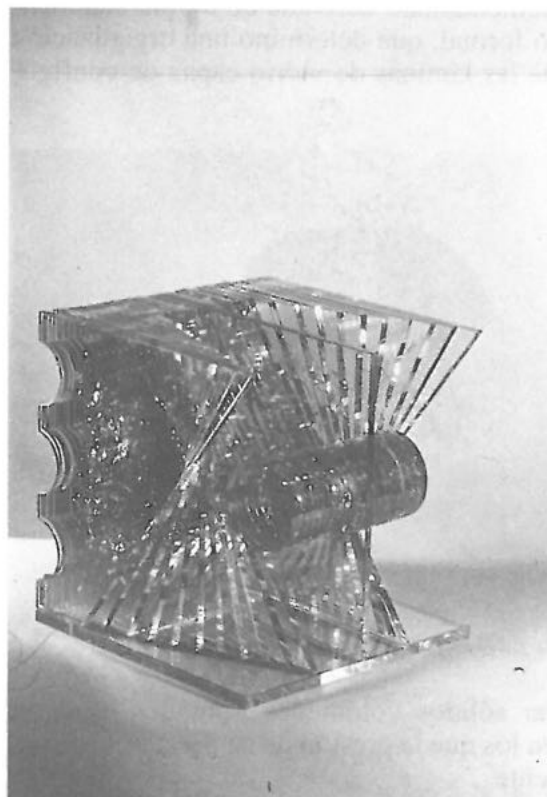


Fig. 1. Joaquín Torres Esteban. *Resplandecer*.

Un planteamiento diferente se advierte en las otras dos obras, *Elevación* e *Idilio*, en las que se pone de manifiesto el dinamismo de lo esférico en su desarrollo espacial. Las láminas de vidrio configuran volúmenes que se articulan en el vacío (fig. 2), en donde se perfilan un conjunto de curvas organizadas en función de la interrelación de la materia, de la luz y del espacio.

La cualidad expresiva del vidrio se pone de relieve en estas obras, en las que la transparencia del material, de una tonalidad verdosa, se ve alterada intencionadamente por la presencia del craquelado, técnica que supone la armónica ruptura del orden impuesto por la geometría de estos tres volúmenes.

El concepto de lo escultórico para Torres Esteban estuvo basado en una investigación formal, que supuso la ordenación

<sup>6</sup> Dichas obras formaron parte de la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno Hokkaido de Sapporo entre los días 17 de julio y 22 de agosto de 1982, programada para viajar posteriormente a Tokio y a otras ciudades del Japón.

<sup>7</sup> Esta técnica del craquelado, aplicada por Torres Esteban en varias de sus obras, fue denominada por este escultor Arte Crak's, buscando en su utilización una finalidad artística a través del intencionado resquebrajamiento de la materia.

geométrica de los elementos estructurales y la valoración de la materia, de su interacción con la luz y el espacio, capaces de generar juegos ópticos, que conducen a una plasticidad llena de matices. En su obra, la monumentalidad se hace patente, incluso en piezas de tamaño reducido. Es una monumentalidad derivada de un planteamiento formal, que determinó una organización de las láminas de vidrio capaz de configu-

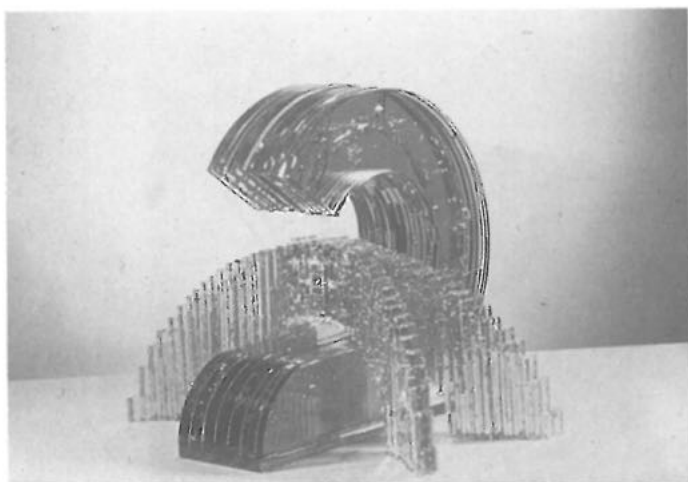


Fig. 2. Joaquín Torres Esteban. *Idilio*.

rar sólidos volúmenes, rotundos bloques, en los que la presión de su masa se hace patente.

Su proceso investigador le llevó en 1984 a realizar una obra de grandes proporciones (fig. 3) para el Museo del Vidrio de Sars-Poteries (Francia), situada en el jardín de dicho museo, en un lugar cercano a su entrada<sup>8</sup>. Esta pieza (2 x 2 x 2 m.), de acusada monumentalidad, pesa 20 toneladas y se compone de 1.600 láminas de vidrio, cada una de 5 mm. de grueso y de 1 x 1 m, superpuestas de cuatro en cuatro y con los cortes adecuados al diseño realizado por Torres Esteban. Todas ellas fueron numeradas antes de proceder a su montaje, sin utilizar ningún pegamento, ya que el peso de

la obra aseguraba su solidez, a la vez que de esta forma se facilitaría su traslado a otro lugar.

La escultura se levanta sobre una base cilíndrica de hormigón, reforzada con una plancha de hierro, que soporta una lámina de vidrio de 22 mm. de grueso. En la búsqueda de una dimensión espacial, Torres Esteban vació el interior del volumen cúbico hasta configurar una esfera, mientras que en cada uno de los frentes laterales de dicho volumen, en la dirección de sus respectivos ejes, abrió dos medias esferas de tamaño más reducido<sup>9</sup>. La combinación de la geometría de estas formas, que establecía una relación entre lo esférico y lo cúbico, así como la interacción con su entorno espacial, se tradujo en una solución estructural, en la que se manifiestan los cambiantes efectos lumínicos derivados de la luz natural que recibe y, consecuentemente, del movimiento del sol, efectos, por otro lado, sugeridores de un cierto dinamismo.

El vidrio, esa materia elegida por Torres Esteban como medio de expresión artística, fue organizado por este escultor en su proceso creativo en función de unos planteamientos arquitectónicos, monumentales, perceptibles incluso en obras de reducido formato. Creó formas, volúmenes contruidos, unos volúmenes que en ocasiones se vieron enriquecidos formalmente por su disposición modular, y sobre los que Torres Esteban siempre proyectó su fascinación por un material en el que descubrió, junto a sus cualidades expresivas, unas infinitas posibilidades plásticas, en función de la luz y del espacio circundante, un material, en definitiva, capaz de rivalizar con aquellos que ocupan un destacado lugar dentro del campo de la escultura contemporánea.

Por todo ello, la obra de Torres Esteban abrió en España un nuevo camino, que ha supuesto la valoración del vidrio laminado como material escultórico. Un material que para determinados escultores se ha convertido en un nuevo medio de expresión plástica, sin que ello se haya visto traducido,

<sup>8</sup> Coincidiendo con la convocatoria del coloquio «El vidrio en la arquitectura», en abril de 1984, en el que Torres Esteban participó dando una conferencia sobre su trabajo, el director del Museo del Vidrio de Sars-Poteries (Francia), Louis Meriaux, le ofreció la posibilidad de realizar esta obra. Para ello contó con la colaboración de la firma Boussois y de Saint Gobain, junto con la de algunos arquitectos y de un equipo de especialistas en el trabajo del vidrio.

<sup>9</sup> Torres Esteban, Joaquín, «El vidrio en la arquitectura». Texto en hoja suelta. Madrid, 1984.

desafortunadamente, en un conocimiento generalizado de sus obras en España. Uno de estos escultores es Javier Gómez<sup>10</sup>, quien, familiarizado con esta materia por motivos profesionales e intuyendo sus cualidades expresivas dentro del campo de la escultura, aplicó sus conocimientos técnicos a la misma para crear formas, volúmenes escultóricos contruidos con vidrio laminado, sometidos a la influencia de su entorno espacial y al caprichoso juego de la luz.

Inició su actividad artística con la realización de obras que, en un principio, sólo fueron el trasunto de la realidad de su mundo cotidiano, pero que, sin embargo, le permitieron dar los primeros pasos en su proceso investigador, un proceso que se vería afianzado tras el conocimiento de la obra de Joaquín Torres Esteban, la que significó para Javier Gómez un punto de partida y una firme orientación en sus planteamientos plásticos. Paulatinamente se fue desligando de la sugestión por lo real, patente en aquellas primeras obras que, como la titulada *Jarrón* (74 x 40 x 40 cm.), fueron realizadas a mediados de los años ochenta, para ir inclinándose por un nuevo lenguaje plástico. En un principio, esta nueva orientación no le condujo a una radical ruptura con la figuración, ya que supo conciliarla con la abstracción en lo que podría considerarse como una etapa experimental, para desembocar en lo figurativo-abstracto, con obras como la titulada *Subiendo* (50 x 35 x 25 cm.), de 1987, hasta encontrar la definición de su propio estilo en la abstracción.

Javier Gómez construye unos volúmenes escultóricos, en los que resalta las cualidades expresivas del vidrio laminado, una materia que se ve transformada en estructuras dinámicas, cambiantes, y en las que el hábil juego con la gravedad parece liberarla de su masa, de la presión que ésta encierra. *Tercera Dimensión* (35,5 x 69

x 47 cm.) (fig. 4) es una obra clave en la evolución artística de Javier Gómez, por contener el germen de su posterior investigación de la que parten aquellas otras pie-

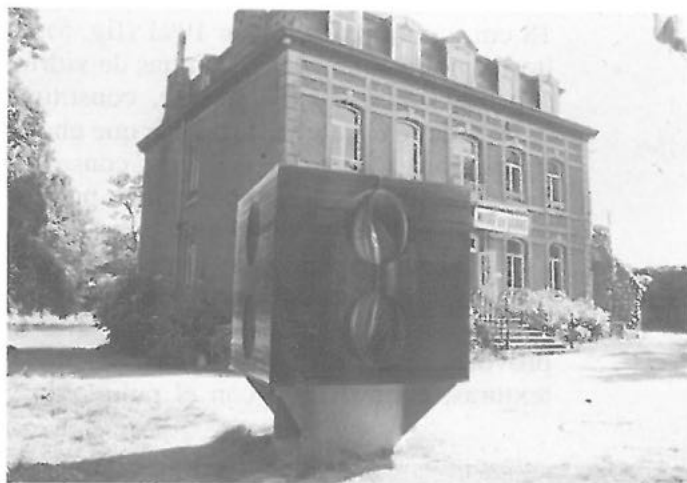


Fig. 3. Joaquín Torres Esteban. Escultura. Museo de Vidrio de Sars-Poteries (Francia).

zas tituladas genéricamente por el escultor con el nombre de *Torsionadas Horizontales*, por obedecer a una disposición horizontal de las láminas de vidrio, y que fueron realizadas entre 1987 y 1990. Sin embargo, el dinamismo que sólo se sugiere en *Tercera Dimensión*, se acentúa considerablemente en piezas pertenecientes al grupo anteriormente mencionado, el de las *Torsionadas Horizontales*, como *Ilusión* (42 x 62 x 41 cm.) y *Atmósfera* (34 x 41 x 20 cm.), realizadas en 1990 y 1991, respectivamente.

El juego con la horizontalidad o verticalidad de las láminas de vidrio es una constante en la obra de Javier Gómez, que se enriquece en determinadas piezas con la torsión de sus elementos constitutivos, lo cual genera un dinamismo, que provoca la aparente disminución de su peso, con el propósito de reducir en la escultura la sensación de masa, fundiéndola con el espacio y con la luz, elementos que, junto a la utilización de la técnica del craquelado en determinadas obras, arrancan a la materia, aunque con diferentes matices, verdes transparencias u opacidades, como expresión de un mundo extraño y fantástico.

La condensación de la luz, la presencia de un aparente espacio y de la materia en el

<sup>10</sup> Nacido en Pedro Bernardo (Ávila) en 1957, inicia su formación autodidacta en el taller familiar, donde aprende las técnicas industriales del cristal, material en el que descubrió unas posibilidades plásticas que le llevarían a desarrollar su actividad artística. A la vez, durante la década de los ochenta, realizó en Madrid unos cursos sobre Dibujo y Diseño.



volumen escultórico, en cuyo interior se desarrolla el juego de estos tres elementos, se traduce en la creación de unas extrañas formas, que nos acercan a un mundo submarino o a la dimensión de un pequeño universo. En *Soplando al viento* (43 x 38 x 18 cm.), obra realizada en 1991 (fig. 5), la horizontalidad de cuatro láminas de vidrio, superpuestas escalonadamente, constituye la base de la escultura, una base que encierra algunos efectos cromáticos, conseguidos con esmaltes cerámicos, y que presenta una apariencia cambiante, al haberse utilizado en algunas zonas un disco de diamante y la técnica del chorro de arena, que alteran caprichosamente las superficies al provocar en ellas erosiones, rugosidades y texturas, contrastando con el pulimento y

parecen surgir de la base de la escultura, para proyectarse en un espacio al que a la vez incorpora, podría decirse que aprisiona en su interior, y que establece una relación dinámica con el que circunda a la obra. La transparencia de estos efectos espaciales se rompe con la opacidad que parcialmente invade a la escultura, que surge de nuevo por la agresión del vidrio con la técnica del chorro de arena, lo cual también provoca la retención de la luz. La presencia de unas burbujas, con las que conscientemente se rompe la nitidez de la materia, contribuye a aumentar su plasticidad. Una plasticidad que se deriva de la unión de lo opaco y lo transparente, de la relación existente entre el espacio «inter-no» y el que envuelve a la escultura, de la incidencia de la luz sobre la materia y de un dinamismo sugerido, factores todos ellos que dan una extraña y enigmática vi-

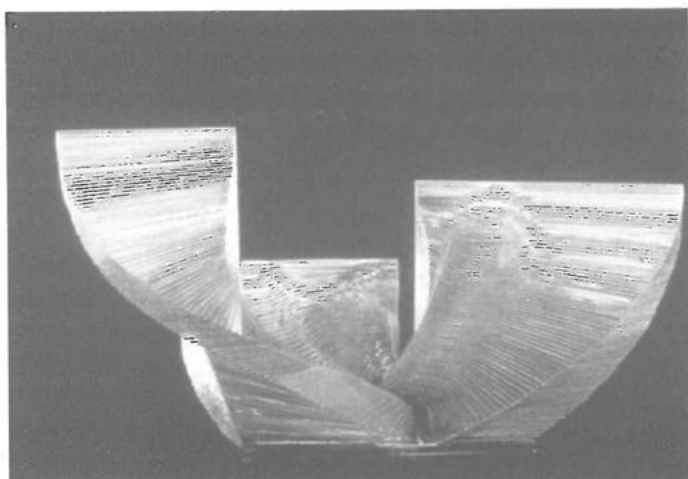


Fig. 4. Javier Gómez. *Tercera Dimensión*.

transparencia de otras zonas. Los planos que se originan por el escalonamiento de las cuatro láminas de vidrio han sido eliminados en determinados laterales de la base, obedeciendo a un planteamiento formal surgido en 1991, y que llevó a Javier Gómez a la realización de un conjunto de obras denominadas *Pulidas en Bloque*, como *Croz* (31 x 30 x 13 cm.) y *Suspiros* (26,50 x 26,50 x 11 cm.), de 1992, piezas todas ellas compactas y apretadas, en las que lo pulido de sus superficies ha simplificado notablemente los perfiles de cada volumen escultórico.

El vidrio laminado, esa materia que en la base de *Soplando al viento* transmite la sensación de masa, se libera del peso que lo liga a la tierra con la dinámica verticalidad de ese otro conjunto de láminas, que

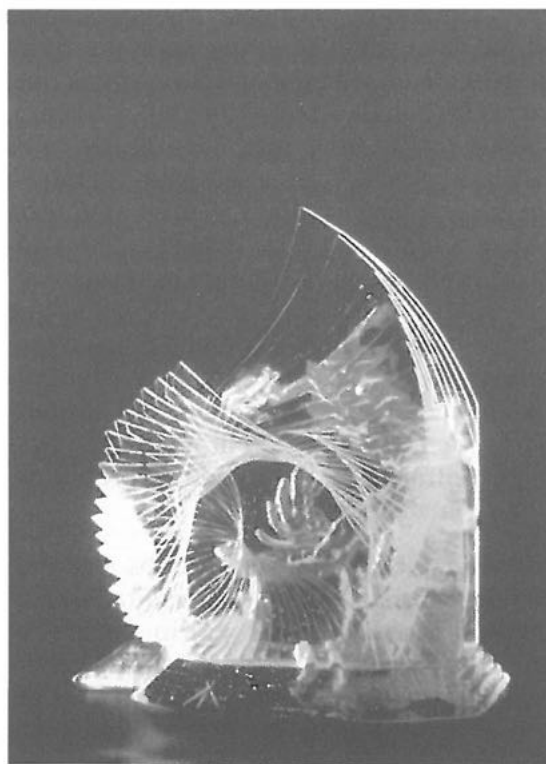


Fig. 5. Javier Gómez. *Soplando al viento*.

da al vidrio laminado, originando complicadas combinaciones para crear una mágica atmósfera.

Junto a estas obras a las que se ha hecho referencia, y al lado de los nombres de estos escultores, que han encontrado en el vidrio su medio de expresión plásti-



ca, podrían citarse otros, cuya sensibilidad artística les ha llevado también a descubrir en sus procesos creativos el nuevo lenguaje de un material condicionado por el espacio que lo envuelve y por la luz que recibe, y cuya capacidad de reflexión, de absorción y refracción de la

misma, termina por dar vida a la obra. El vidrio, por lo tanto, una materia ya milenaria, clásica en la historia de la humanidad, se ha incorporado, sin embargo, con una nueva fuerza, junto a otros materiales, a la renovación escultórica surgida en el siglo XX.



# UNA REVISIÓN DEL CLASICISMO

## (A propósito de *Innisfree*, de José Luis Guerín)

ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN

Universidad de Santiago de Compostela

La aparición en el año 1990 de la película *Innisfree* (\*), dirigida por José Luis Guerín, supuso un auténtico revulsivo para muchos de los esquemas con que se ha desenvuelto el mundo del cine español en los últimos años.

Nos encontrábamos con un film en el que, de partida, se hacían evidentes una serie de elementos especialmente singulares; en primer lugar, estaba dirigido por un hombre que se ha caracterizado a lo largo de su trayectoria profesional por hacer un cine muy personal y que contaba con un largometraje anterior (*Los motivos de Berta*, 1983), que a pesar de tener una carrera comercial muy limitada había alcanzado un claro reconocimiento de la crítica tanto nacional como internacional.

Por otra parte, a muchos espectadores esta obra les servía para recordar un film muy conocido y que ha permanecido como uno de los más representativos de su director; nos referimos a *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*), realizado por John Ford en 1952 y que se desarrollaba en los mismos escenarios que la obra de Guerín.

Finalmente, se trataba de una obra especialmente singular en cuanto a los elementos que utilizaba, y que por ello suponía un reto en cuanto a los criterios a emplear para su valoración exhaustiva.

Sin embargo, estas afirmaciones, aun siendo ciertas, no pasan de ser una primera

y superficial aproximación a la obra, por lo que se nos plantea el reto de buscar aquellos aspectos que la definen con mayor profundidad.

La evidente relación existente entre *Innisfree* y *El hombre tranquilo* puede servirnos como punto de inicio para nuestra reflexión. Cuando Guerín se acerca a la obra fordiana lo hace intentando la recuperación de un mundo que no existe en sí mismo, sino que lo hace merced a las imágenes animadas. Del mismo modo que Sean Thornton (John Wayne) pretendía reencontrar un mundo que no era el suyo sino el de sus antepasados, por lo que alcanzaba una existencia peculiar para él, las imágenes de *Innisfree* buscarán aproximarse a una realidad cuya existencia está condicionada por su especial vinculación con el rodaje de la película de Ford y la pervivencia del mismo a través del paso del tiempo.

Ello podría derivar en una reflexión sobre el sentido de las propias imágenes; es verdad que en ambos casos la realidad fílmica, aquella que surge de las imágenes animadas, adquiere una textura, una inmediatez muy superior al mundo real que se recrea y que sabemos no existe como tal. En este sentido, no podemos olvidar que en el culmen de la paradoja, la propia aldea de *Innisfree* no existe y que su nombre cinematográfico fue tomado del poema de Yeats *The Lake Isle of Innisfree*, que a su vez es recitado por Cyril Cusack en la película de Guerín.

De este modo, nuestra primera consideración se centrará en la entidad de las imágenes. La dialéctica entre realidad y ficcionalidad adquiere en este caso una importancia especialmente singular.

No se trata solamente, y a un primer nivel, de que *Innisfree* no exista como tal

(\*) *Innisfree* (España, 1989). Director y guión: José Luis Guerín. Productor: Paco Poch. Productora: Virginia Films. Fotografía: Gerardo Gormezano. Montaje: José Luis Guerín, Manuel Almiñana y Germán Lázaro. Dirección artística: Sindria Segura. Música: Victor Young y temas populares irlandeses. Intérpretes: Pdraig O'Fenney, Bartley O'Fenney, Annalivia Ryan, Anne Slattery.

(pues su propio ser surge de la acumulación de diferentes paisajes irlandeses), sino de que la propia realidad que John Ford había «recreado» en su obra nació de la suma de elementos muy distintos tanto social como cronológicamente.

Sin embargo, la magnífica extravagancia a la que nos conduce la película de José Luis Guerín es que se nos habla, se nos evidencia algo inmediato, vivo, reconocible por todos nosotros, y que alcanza un alto relieve si conocemos la obra referencial de Ford. Así, no nos preocupa la existencia o no de ese mundo irlandés, de sus costumbres y ambientes, de aquellos elementos que lo pueden hacer especialmente atractivo para una sociedad muy alejada de él, pues, por el contrario, cada uno de aquellos aspectos que lo definen, en su conjunto y en cada uno de los seres que lo integran, nos son especialmente próximos.

De acuerdo con ello, la fuerza de una recreación ficticia puede llegar a ser de igual validez que aquello que nos fuera presentado por las imágenes desde una perspectiva de mero carácter testimonial.

Todas estas consideraciones nos pueden servir de preámbulo justificatorio para penetrar en el núcleo de esta comunicación: la revisión de los elementos del clasicismo cinematográfico a través de *Innisfree*.

Uno de los elementos básicos sobre el que se sustenta esa corriente del cine desarrollada preferentemente entre los años veinte y los sesenta y que hemos dado en llamar clasicismo es la creación de una imagen convencional que sirve para recrear la realidad circundante; ello tiene como consecuencia la aplicación de una serie de fórmulas técnicas, estéticas y narrativas —que, como veremos, forman un todo coherente— en base a las cuales la imagen «ficticia» se diferencia radicalmente de la «documental» (entendida ésta como una aproximación inmediata y respetuosa con la realidad).

El gran reto de partida afrontado por Guerín es hacer una obra que se presenta como documental pero recurre a todas las claves ficcionales, de forma que nos cuesta llegar a adoptar un punto de vista personal y valorativo ante las propias imágenes; quizás dos de los momentos en que esto se evidencia de manera más clara sean los trave-

llings inversos, de avance y retroceso, respectivamente, que se presentan al principio y al final del film y que sirven como paréntesis del núcleo fundamental del film, mientras la voz en *off* recita los versos de Yeats: «Me levantaré e iré a Innisfree / y una cabaña construiré de barro y junco /...».

Como dijo claramente el propio director, él pretendía «hacer un documental con puesta en escena cinematográfica»<sup>1</sup>, lo cual supone romper una serie de barreras conceptuales en relación a la propia imagen animada; así en la obra alternan una serie de elementos opuestos que sin embargo forman una totalidad fílmica a la que nosotros intentamos acceder a través de la interpretación de cada uno de sus elementos.

De esta manera algunos aspectos nos recordarían las estructuras documentalistas, y aun del reportaje, como son las entrevistas, la presentación de paisajes y ambientes con la superposición de un texto explicativo en *off*, o las narraciones realizadas frontalmente a la propia cámara (recuérdese la magnífica explicación de los chicos del pueblo contando el argumento de *El hombre tranquilo*, lo que por otra parte pone de relieve la pervivencia de esta obra en la tradición popular de aquella sociedad irlandesa), mientras hay otras secuencias en las que cada recurso técnico, desde la planificación hasta el montaje, pasando por la iluminación y el sonido, está concebido y utilizado de modo que tienda a evocar las claves tradicionales del cine ficcional al que nos encontramos acostumbrados y que tenemos totalmente asumido.

Este planteamiento de partida nos conduce, de manera inexorable y progresiva, a otros aspectos del cine clásico que son reinterpretados en la obra que estudiamos. El primero y fundamental es la estructura y finalidad narrativa.

Se ha resaltado de forma continua el hecho de que «el universo representativo del film clásico es un universo narrativo»<sup>2</sup>, de

<sup>1</sup> «Coloquio con José Luis Guerín», *Vértigo*, n.º 3-4 (junio-septiembre 1992), pp. 62 y 68.

<sup>2</sup> González Requena, Jesús: «Del lado de la fotografía. Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico», en AA.VV., *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1988, p. 23.



forma que el encadenamiento de la acción y el concepto del montaje, como elementos básicos, estaban dirigidos a contar una historia dentro de unas estructuras de coherencia propia e interna. En esta línea no está de más recordar que algunos investigadores han defendido la sustitución del concepto «clásico» por otros más significativos, como es el caso de Claudine Eyzikma cuando propugna denominar a este cine como «narratif, representatif, industriel»<sup>3</sup>, elementos que ponen claramente de manifiesto lo más básico de esta concepción cinematográfica.

En *Innisfree* encontramos una serie de peculiaridades desde este punto de vista narrativo; destaca sobre todo la forma de plantear el acceso a las imágenes que pertenecen a la película de John Ford, lo cual se hace de una manera altamente sugerente. Las escasas (aunque puedan parecer muy numerosas) escenas de *El hombre tranquilo* se encuentran perfectamente engarzadas, en el sentido total del término, con el conjunto de las que fueron rodadas en el presente, llegando a formar una totalidad indisoluble.

Esto adquiere especial relieve en algunos aspectos, como son el deseo de creación de un *raccord* de continuidad en la iluminación y en las gamas colorísticas<sup>4</sup>, de forma que se busca una prolongación entre las imágenes de ambos filmes (ejemplo relevante es la carrera de caballos, que recuerda aquélla cargada del simbolismo de los sombreros de las mujeres en *El hombre tranquilo*). La colaboración de un hombre muy meticuloso en la responsabilidad fotográfica como es Gerardo Gormezano, y que ha demostrado en otras ocasiones su sensibilidad estética<sup>5</sup>, es un seguro a la hora de abordar esta difícil labor técnico-estética, que alcanza sus cotas más importantes en aquellas secuencias que unen imágenes de los dos filmes sin demostrar ninguna ruptura plástica entre ellas.

De este modo la película sirve para volver a poner de manifiesto, aunque desde una perspectiva actual, el deseo del cine clásico de afirmar una «ilusión de representación»<sup>6</sup>, integrando cada elemento individual en una visión de totalidad y consiguiendo que el espectador alcance la sensación de asistir a un pleno espectáculo del cual puede participar y que posee su coherencia propia por encima de aquellas que nosotros pudiéramos aplicar de forma parcial.

Pero, por otra parte, en el campo del montaje Guernín ha conseguido unos resultados modélicos en la revisión de cómo hacer una obra clásica desde nuestro punto de vista actual. Es curioso el uso de transparencias no por necesidades técnicas sino por un claro deseo estético de asimilación al pasado, la presentación de ambientes de la obra fordiana (el campo, el puente, el río, las ruinas) captados desde el presente y la transición sin solución de continuidad de unas imágenes a otras; de alguna manera se está volviendo a poner en vigor uno de los principios básicos del clasicismo cinematográfico como es la búsqueda de una transparencia del estilo de forma que el espectador atienda a la historia que se cuenta y no a cómo es contada<sup>7</sup>, lo que nos recuerda claramente el punto de partida de Ford en toda su filmografía y, en concreto, en la obra que consideramos.

Todos estos elementos, enraizados fuertemente en el clasicismo, resaltan de modo particular al ser aplicados a las imágenes rodadas en la actualidad. El director español ha tenido especial cuidado, y casi podríamos decir que hasta cariño, en conseguir que estas imágenes no fueran meramente expositivas en un sentido aislado, que no tuvieran para el espectador el aspecto de reconstrucción arqueológica, sino que respondieran a un contexto más general y, sobre todo, a un claro deseo de reinterpretación cronológica desde el presente.

En esta línea las referencias que se hacen a la historia irlandesa (desde sus oríge-

<sup>3</sup> Raskin, Simone y Jean Paul: «Le fait cinématographique. 1977 et après: approches et problèmes», *Cultures*, IV, n.º 3 (1977), p. 115.

<sup>4</sup> Recuérdese que *El hombre tranquilo* es la primera película en color rodada por Ford en un momento (1952) en que esta técnica pasaba por un proceso muy difícil.

<sup>5</sup> No podemos olvidar *El viento de la isla* (*Le vent d'illa*, 1987), dirigida por él en el ámbito geográfico menorquín.

<sup>6</sup> González Requena, Jesús, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Valencia, Eutopías-Hiperión, 1986, p. 36.

<sup>7</sup> Allen, Robert, y Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice*, New York, Alfred A. Knopf, 1985, p. 81.

nes hasta el viejo IRA de los años veinte, pasando por las cruces irlandesas, Cromwell, la emigración o las luchas contra Gran Bretaña) se realizan con un método tan clásico y narrativo como es la voz en *off*, pero ello se funde con unas imágenes que nos hablan del momento actual, de los hombres y mujeres, jóvenes y viejos, de la Irlanda de hoy, que tiene asumida esta historia y a la cual ha incorporado la obra de aquel irlandés trasvasado a los Estados Unidos que fue John Ford.

La fusión cronológica de los tres momentos distintos que se recogen en la película que estudiamos (1927, época que reconstruye *El hombre tranquilo*; 1951, momento del rodaje de este film, y 1988, año en el que se rueda *Innisfree*), y que inciden sobre el conjunto de la sociedad, convierten a la obra de Guerín, que quiere presentarlos con un aire de unidad, en un magnífico ejemplo de la memoria colectiva de un pueblo que no renuncia a hacer presente su pasado; en este sentido es modélica la secuencia que se desarrolla en el *pub* y en la que, en medio de canciones y bebidas la gente recuerda y alaba lo que supuso la obra de Ford para todos ellos.

Con cierta perspectiva de contraste y junto a estas claves que nos hablan de ese cine clásico, no podemos olvidar al analizar *Innisfree* que nos encontramos ante una obra que también está enraizada en el momento actual.

Hay un rasgo de esta contemporaneidad especialmente sentido como es el apasionamiento, teórico y práctico, por el mismo hecho cinematográfico; esta circunstancia, que en determinados autores ha dado origen a una cita continua de cineastas de épocas pretéritas (como es lo que sucede en

muchas películas de Brian de Palma), adquiere en Guerín y en esta película en concreto un matiz peculiar. No se trata de un mero homenaje ni de un film de cinéfilo<sup>8</sup>, sino de una asimilación totalmente apasionada de los elementos propios del clasicismo para hacerlos vigentes en esta nuestra época, recurriendo a la «búsqueda de la verdad total» como método de trabajo para borrar la propia transparencia de la imagen<sup>9</sup>.

Con todos estos aspectos hay que resaltar que lo que resume de manera más clara la importancia de la obra de José Luis Guerín es el haberse atrevido a afrontar una película cargada de complejidad y riesgo que ofrece al espectador y al estudioso la posibilidad de establecer una serie de reflexiones claramente enriquecedoras.

No podemos olvidar que dentro de ese carácter complejo que ofrece el film se percibe un deseo de intentar ir más allá de los elementos reiterativos y hasta manidos con que funciona gran parte del cine actual y que lo van convirtiendo en una máquina sin sentido; una búsqueda de manera apasionada de la reflexión sobre su propia existencia y la de todas aquellas imágenes animadas que le han servido de punto de partida; la explicitación de que los códigos estéticos y narrativos con que se desarrolló el clasicismo cinematográfico pueden ser utilizados y reinterpretados en nuestra época, y, por encima de todo, la conciencia de que la fuerza del propio cine se ha incorporado a las tradiciones y memorias populares del mundo actual, como lo ha sido *El hombre tranquilo* para la sociedad irlandesa que lo vio surgir ante sus propios ojos, de tal manera que lo clásico sigue renaciendo en cada sociedad.

<sup>8</sup> Casas, Quim, «Innisfree. Guerín y Ford en el corazón de Irlanda», *Dirigido por...*, n.º 186 (diciembre 1990), p. 8.

<sup>9</sup> Monterde, José Enrique, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Los nuevos cines europeos. 1955-1970*, Barcelona, Lerna, 1987, p. 208.

# EL PALACIO DE LAS ARTES: IMAGEN CLÁSICA Y VANGUARDIA EN LA ARQUITECTURA EXPOSITIVA ESPAÑOLA (1920-1940)

ÁNGELES LAYUNO ROSAS

El análisis de la arquitectura expositiva en España en los años veinte y treinta permite, partiendo de la extrapolación temática, plantear la situación del debate arquitectónico de estos años a un nivel general, sin desatender los rasgos peculiares que se derivan del concepto y función de estas tipologías expositivas.

A partir de esta consideración, en mayor medida que las cuestiones de índole museológica, a las que puntualmente se hará mención, hemos centrado la atención en el significado de la imagen arquitectónica de estos edificios en relación a la adopción de un esquema compositivo y formal muy definido en cada caso por presupuestos ideológicos.

Las evidentes lagunas en lo que a realizaciones se refiere no impiden que se pueda trazar una línea evolutiva, considerando los diversos proyectos presentados a los concursos nacionales de arquitectura o a las exposiciones de Bellas Artes.

Por otra parte, ha sido preciso englobar en un mismo conjunto todos aquellos edificios cuya función sea exponer (a veces compartida con otras funciones), trátase de palacios o pabellones de exposiciones, museos, etc., puesto que en el período que nos ocupa las diferentes categorías expositivas establecen entre ellas múltiples relaciones e influencias, teniendo en cuenta, a su vez, que una gran parte del patrimonio museístico actual está instalado en edificios que se construyeron con motivo de los certámenes internacionales o locales.

En torno a 1924, fecha en que se proyectan algunos de los ejemplos que vamos a tratar (Palacio Nacional de Montjuïc; proyecto de Palacio de España, de Aguirre; Palacio de las Artes, de A. Palacios), nues-

tro legado museístico-expositivo estaba constituido por una serie de edificios que tenían su origen en siglos precedentes, fundamentalmente en el siglo XIX, y que, por consiguiente, representaban los ideales arquitectónicos de estos siglos, momento en que se define tipológicamente y también conceptualmente el museo y el palacio de exposición.

Nos referimos al Museo del Prado, de Villanueva; el Palacio de Bibliotecas y Museos, de F. Jareño; los palacios del Retiro, de Minería y de Cristal, de R. Velázquez Bosco, sede de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1908 y todavía en la actualidad centros de exposiciones temporales; el Palacio de las Industrias y las Artes (hoy Museo de Ciencias), de Fernando de la Torriente, etc., todos ellos en Madrid. Barcelona contaba con algunos palacios y pabellones en el Parque de la Ciudadela, desde la Exposición Universal de 1888, a los que también se les procuró una función museística.

La idea de «palacio», unida a la exhibición del arte, la industria, las ciencias, etc., se concreta en la segunda mitad del siglo XIX, con motivo de la celebración de las diversas exposiciones universales, nacionales o locales.

Se configura una tipología «palacio de exposición», pudiéndose trazar una línea que arranca del Crystal Palace de Londres (1851), que continúa en las Galerías de las Máquinas, que plasman el deseo de exhibir «tecnología pura» como símbolo de progreso; evolucionando posteriormente hacia un enmascaramiento de esas innovaciones técnicas y de materiales constructivos, mediante un envoltorio de piedra o fábrica tradicional al que se podían aplicar los más variados repertorios estilísticos, en aras de



defender a ultranza la artísticidad de la arquitectura, en pleno debate entre arte y técnica.

En este sentido, la Academia de San Fernando aceptaba y promovía la combinación del hierro con la cantería y ladrillo en estos edificios de exposiciones, con el objeto de conseguir una serie de características que se consideraban «funcionalmente» indispensables: ligereza, gran extensión, diafanidad, luz conveniente. No obstante, lo prioritario seguía recayendo en la nobleza y dignidad del resultado, que suponía la adopción de un sistema compositivo Beaux-Arts, y en la utilización de una serie de elementos significativos como el pórtico de ingreso, escalinatas, cúpulas, etc., todo un repertorio clasicista ya empleado en los prototipos museísticos.

El museo, como anunciamos, tiene su origen como institución y como tipología arquitectónica a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, en las propuestas de una serie de arquitectos de la Escuela de Arquitectura y de Bellas Artes de París, asimiladas y llevadas a la práctica por arquitectos alemanes como Von Klenze o Schinkel. En ellos, a la utilización de una composición «beauxartiana» y un vocabulario clásico, se une la consideración del museo: primero, como templo del arte, «iglesia estética», y en segundo lugar como edificio oficial y representativo, que debe proporcionar, por tanto, una imagen institucional acorde con las necesidades ideológicas del poder.

La idea de museo para los arquitectos de la Revolución era la de un edificio que debía suceder a las iglesias que trataban de abolir. Las rotondas tipo Panteón, los frontis clásicos, los peristilos de columnas sirven a esta idea, en la que late el pensamiento ilustrado y la transferencia de protagonismo que éste hace hacia las nuevas divinidades: las Ciencias, el Arte, y luego (s. XIX) la Industria, elevándolos a la categoría de lo sublime o metafísico. Ello queda reflejado, por ejemplo, en el Museo del Prado, donde Villanueva, como acertadamente ha señalado J. Hernando, crea un «Temenos» donde las Ciencias son la nueva divinidad.

El museo como «palacio del arte» sustituye al museo como «templo del arte» en torno a mediados del siglo XIX, coinci-

diendo con el inicio de las exposiciones universales. Napoleón afirmaba que el Louvre debía ser el «Palais des Arts». Si para algunos autores ello es fruto del cambio estilístico que supuso la ruptura del neoclasicismo como norma universal<sup>1</sup>, con la consiguiente introducción de estilos como el Renacimiento, sin embargo no hay que olvidar que el museo tiene su origen tipológico en el palacio, y que sus primeras formulaciones teóricas son palacios cuyos salones cambian de función.

En España, el triunfo del concepto de museo-palacio se produce en el ejemplo del Palacio de Bibliotecas y Museos (1865-1892), proyectado por F. Jareño, con una planta inspirada en el museo ideal del tratado de arquitectura de Durand, reflejando su exterior el eclecticismo de base clasicista compartido por el resto de la arquitectura oficial de la época.

En las primeras décadas del siglo XX, la idea de palacio implicaba la adopción de un sistema compositivo y lingüístico académico y clasicista, que debía procurar el ya mencionado carácter monumental y representativo al edificio. Baste recordar, junto a los palacios de exposiciones, el Palacio de la Música, el de Telecomunicaciones, el de la Sociedad de Naciones o el de los Soviets, en los que a través de su imagen formal se trataba de dar expresión a determinados valores ideológicos de la clase dominante, con independencia de la función o contenido del edificio. Este desajuste entre forma y función ha sido considerado como uno de los rasgos del período que nos ocupa.

La pervivencia de los tipos expositivos tradicionales quedó planteada en los palacios y pabellones construidos en las Exposiciones de 1929: Iberoamericana de Sevilla e Internacional de Barcelona. En Sevilla, los palacios de Aníbal González se mantenían fieles a la línea más conservadora de nuestra arquitectura, basada en los estilos históricos nacionales o regionales, promovida por Lampérez o Rucabado.

En el recinto de Montjuïc, la solución adoptada en los palacios oficiales debe en-

<sup>1</sup> Sedlmayr, H., *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*, Barcelona, 1958, p. 32.



tenderse como la expresión de los ideales estéticos del poder político y económico catalán, es decir, la burguesía industrial catalana.

Arquitecturas tachadas de conservadoras y reaccionarias, más aún si son comparadas con la pléyade de nuevas propuestas tipológicas y formales formuladas en pabellones como el alemán (Mies van der Rohe), yugoslavo, danés, entre otros. En suma, excelente campo de observación de la dialéctica entre tradición y vanguardia, donde no queda excluido el debate tecnológico y el estilístico.

El *Palau Nacional* (figs. 1 y 2), proyectado en 1924 por Cendoya i Catá, organiza su planta en base a un sistema académico, rígidamente ordenado a través de ejes ortogonales que generan diversos espacios, simétricos en torno a un núcleo central. En ella se reúnen dos tipologías con funciones diferenciadas: el palacio (expositiva) y el anfiteatro (salón de actos).

I. de Solà-Morales ha planteado la inadecuación funcional del contenedor a sus exigencias de uso<sup>2</sup>, derivada precisamente de esta rígida configuración espacial, realizando una defensa del espacio continuo e indiferenciado, susceptible de ser parcelado según las exigencias de la exposición, espacios que ya fueron planteados en contenedores como el Crystal Palace y después adoptados por el Movimiento Moderno en sus museos.

Junto a estas consideraciones de índole museológica, señalar dos cuestiones ya planteadas anteriormente: el rechazo a exhibir tecnología, si bien introducida a un nivel estructural, y la utilización de un estilo clasicista ecléctico, con una firme voluntad por mantener los valores simbólicos de la arquitectura tradicional (en la línea *noucentista*), y, a la vez, concebir el edificio como punto de referencia monumental de la exposición y de la ciudad.

Muchos de los argumentos expuestos hasta aquí podrían servir para contextualizar y ayudar a la interpretación del siguiente ejemplo que tratamos: el *Palacio de las Artes*, del arquitecto Antonio Palacios.

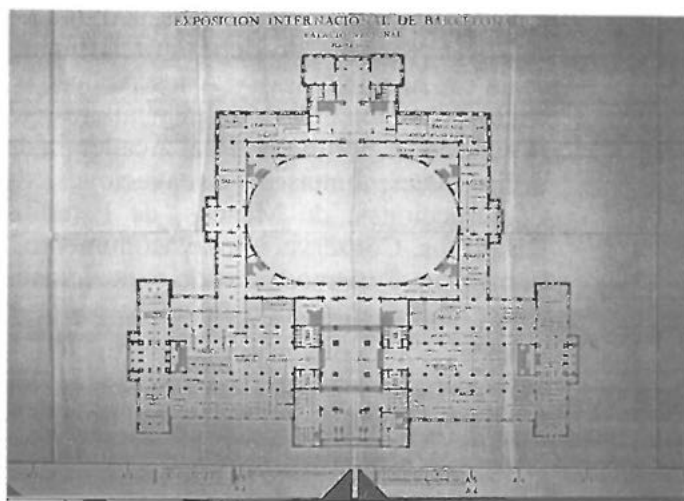


Fig. 1. «Palau Nacional», Cendoya i Catá, 1924.

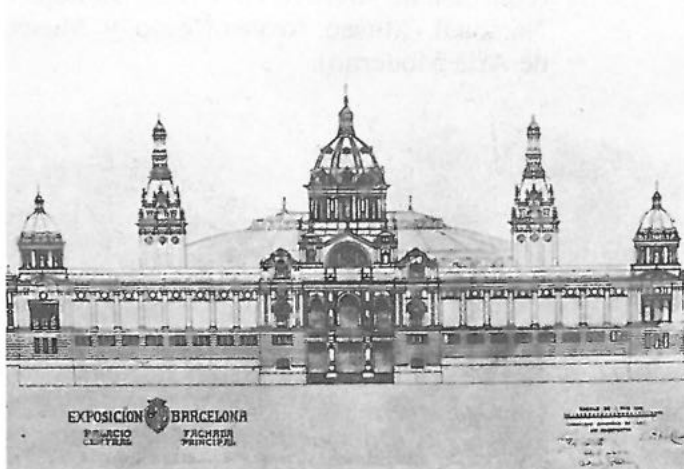


Fig. 2. «Palau Nacional», Cendoya i Catá, 1924.

El proyecto del Palacio de las Artes fue presentado en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en junio de 1926, aunque parece ser fue realizado dos años antes, coincidiendo cronológicamente con el Palacio de Montjuïc. No podemos entrar en detalles respecto a las consideraciones previas del proyecto en que Palacios justifica la necesidad de su construcción y donde nos revela un pensamiento que sorprende por su modernidad y visión de futuro a la hora de exponer los problemas que afectaban a la política cultural y artística del momento y sus correspondientes soluciones.

La clave de la proposición se halla en el fomento estatal de las artes en general, de una manera integral, y en su reorganización a nivel administrativo, centralizando aquellas instituciones que tuvieran bajo su juris-

<sup>2</sup> De Solà-Morales, I., *Eclecticism and Vanguardia*, Barcelona, 1980, pp. 106-107.

dicción o dirección las distintas actividades artísticas: escuelas de Bellas Artes (incluida la de Arquitectura) y Artes Aplicadas; Archivo Nacional de Música y talleres para edición de partituras; Real Academia de Bellas Artes; Juntas de Excavaciones, de Construcciones, de Museos, de Estudios Históricos, Conservación de Monumentos, Fomento y Turismo; salas de exposiciones temporales y gran salón de actos.

Este gran contenedor multifuncional, cuyo espíritu no dista demasiado de los modernos centros culturales, enlazando, a su vez, con la tradición ilustrada de aglutinar diversas funciones en edificios monumentales, como lo había hecho Villanueva en el Gabinete de Historia Natural y Jareño en el Palacio de Bibliotecas y Museos (constaba de Archivo Histórico, Biblioteca Nacional, Museo Arqueológico y Museo de Arte Moderno).



Fig. 3. Proyecto del Palacio de las Artes, Antonio Palacios, 1926.

Este aspecto enlaza con la dimensión urbana del proyecto, cuyo objetivo sería monumentalizar la ciudad e incidir en la trama urbana. El mismo hecho de su emplazamiento no es casual: el solar de la Casa de la Moneda, cuyo derribo debía estar próximo, dando lugar a la actual Plaza de Colón. El edificio de Palacios debía unirse al Palacio de Bibliotecas y Museos mediante una galería porticada, creando un frente monumental como telón de fondo de la plaza (fig. 3). Plaza que constituiría un área de concentración de equipamientos culturales y artísticos, en un área privilegiada y de fácil acceso dentro de la ciudad, volviendo a recordar el ejemplo de la Colina de las Ciencias.

Palacios entiende, por otra parte, que un proyecto de tal magnitud debe cuidar la distribución funcional de la planta al preguntarse cómo reflejaría el «organismo esta actividad integral de las Artes». Para ello, adopta un sistema compositivo siguiendo la tradición Beaux-Arts, siguiendo un trazado geométrico en el cual distribuye los espacios simétricamente a partir de un eje axial (fig. 4). El centro de este eje está constituido por un gran salón polivalente en forma de anfiteatro que organiza y preside la composición y en torno al cual se disponen los salones de exposiciones de Bellas Artes y el resto de dependencias, de variadas formas y tamaños. Este eje termina en una estructura absidal que trae a la memoria los proyectos de l'École de Beaux Arts francesa y al propio Villanueva.

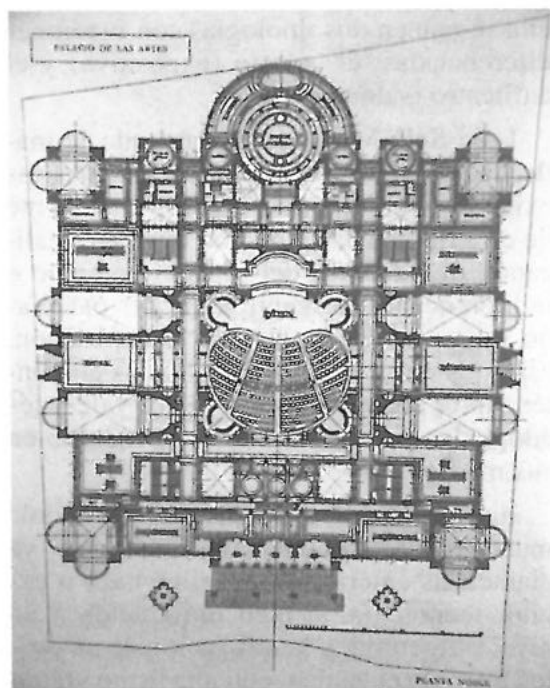


Fig. 4. Planta del Palacio de las Artes, Antonio Palacios, 1926.

La tradición está presente también en el alzado, monumental y clasicista, opción estilística que el arquitecto justifica de este modo al referirse al Círculo de Bellas Artes y que puede aplicarse perfectamente en nuestro caso: «No podíamos adoptar para el edificio de las Bellas Artes ninguno de los estilos, sean nacionales o extranjeros, que pudiéramos llamar genéricamente provisionales, dependiendo de la moda momentánea, sino acudir a aquel canon de belleza permanente e in-

mortal»<sup>3</sup>. Canon al que recurre de nuevo en el Palacio de las Artes: «... Álcese este Palacio con magnífica y serena mole clásica, representativa del alto nivel espiritual de la nación...». Podríamos afirmar que el Círculo de Bellas Artes había significado en la trayectoria de Palacios la materialización del sueño de un «monumento a las artes», como templo o palacio, que en el caso de este palacio no pudo conseguir a mucha mayor escala.

El Círculo, por otro lado, como señala Pérez Rojas, había marcado el comienzo de una «síntesis clasicista» en la evolución del arquitecto, caracterizada por una mayor nitidez volumétrica, mayor simetría compositiva, utilización de columnatas y galerías de remate, cierta retórica cubista e influjo de Villanueva, rasgos que, junto a las influencias de arquitectos de la Ilustración como por ejemplo Boullée, están presentes en el proyecto que nos ocupa.

Ésta y otras obras de Palacios pueden tener su correspondencia con la arquitectura clasicista, de fuerte componente monumental, definida como una «vuelta al orden»<sup>4</sup>, que constituyó una parcela más de la arquitectura del mundo occidental en la década de los veinte y los treinta, desarrollándose en paralelo al proceso de renovación formal y tipológica que desató la vanguardia arquitectónica.

Clasicismo que sirve a los más variados ideales, tanto a los regímenes totalitarios fascistas (Alemania, Italia) y comunistas (URSS), que persiguen una arquitectura oficial como expresión ideológica del régimen; como al resto de países occidentales, incluida España.

Clasicismo que se va sometiendo a un proceso de depuración y abstracción de sus elementos constitutivos, eliminando rasgos estilísticos historicistas en lo ornamental y que, incorporando la técnica, busca la esencia racional de la arquitectura a partir de la tradición Beaux-Arts, asimilando la experiencia de arquitectos como Boullée o

Schinkel. La obra de Perret, Asplund, Behrens, Piacentini, etc., se encuadra en esta línea.

Las lecturas que de estos clasicismos más o menos depurados se desprenden, vienen a confirmar una serie de ideas fundamentales para nuestro caso, como el miedo a la pérdida de significado y aura de la arquitectura, ante el avance funcionalista; pérdida del poder social de comunicación, unido a efectos purificadores y catárquicos sobre los conflictos de la realidad, a través de valores como la claridad, el orden, el equilibrio, frente a lo fugaz y caótico de los movimientos de vanguardia.

Tras este inciso, y volviendo al Palacio de las Artes, éste producía el comentario siguiente en una revista de la época: «... Una moderna arquitectura que a través de simples planos y líneas derivados de modernas estructuras, no incompatibles con las esencias clásicas, que no pueden olvidarse en un edificio de esta índole»<sup>5</sup>.

El estilo clásico y monumental que acabamos de comentar se corresponde con el de otro proyecto expositivo que también comparte la característica de no haber pasado del papel: el *Proyecto de Palacio de España en una Exposición*, de Agustín Aguirre, premiado con medalla de 2.ª clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924, y que Yáñez comentaba con las siguientes palabras: «Al adoptar el estilo ha dejado campo libre a la imaginación y lo ha compuesto dentro de las normas de un clásico modernizado... el conjunto resulta grandioso y armónico» (fig. 5).

Sin embargo, este proyecto es más ecléctico y con más concesiones a lo ornamental que el de Palacios.

Dentro de esta línea clasicista se presenta también un «Proyecto de Palacio de Exposiciones en Bilbao», del arquitecto Pedro Guimón, que obtuvo medalla de 3.ª clase en la exposición nacional de 1922, y que tampoco llegó a ejecutarse (fig. 6).

Desgraciadamente no contamos con suficiente documentación sobre los distintos proyectos de arquitectura expositiva que se presentaron a las exposiciones de Bellas

<sup>3</sup> Citado por Pérez Rojas, F. J., «Antonio Palacios y Joaquín Otamendi», en *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*, Catálogo exposición Museo Municipal, Madrid, marzo 1987.

<sup>4</sup> Borsi, F., *L'Ordine Monumentale in Europa 1929-1939*, Milán, 1986.

<sup>5</sup> En *Arquitectura Española Contemporánea*, n.º 18, abril-junio 1927.



Artes desde 1871 a 1930, lo que muestra el interés que este tema despertó en nuestros arquitectos. Considerando lo existente, no sería desacertado plantear una reflexión sobre la medida en que los proyectos y modelos de museos, si cabe utópicos, de los arquitectos de la Ilustración y posteriormente los prototipos neoclásicos, influyeron en nuestra arquitectura expositiva de las primeras décadas del siglo actual, vía Villanueva o Jareño, compartiendo la condición con los modelos ilustrados, de ser una arquitectura irrealizada.



Fig. 5. Proyecto de Palacio de España en una exposición, Agustín Aguirre, 1924.

Un hecho es incuestionable: la utilización de un clasicismo más o menos ortodoxo, unido a un concepto de museo como templo o palacio, no será fácilmente superado por las propuestas funcionalistas, tanto en España como en el resto de los países, como lo demuestran los museos americanos hasta fechas muy avanzadas del siglo, los museos escandinavos, etc.

A mediados de la década de los veinte, al tiempo que se proyectaban los palacios que hemos comentado, las ideas de la vanguardia arquitectónica europea se iban filtrando lentamente en España, a través de

una labor teórica, y que se iba traduciendo en la obra de algunos arquitectos que volvían sus ojos hacia Europa.

No es necesario insistir en la importancia de F. García Mercadal como impulsor del racionalismo español, ni en detalles de su formación y trayectoria profesional, suficientemente explicados por diversas fuentes. Sin embargo, sí destacar su importancia en relación a la arquitectura expositiva, en el sentido de que por primera vez en nuestro país se planteó (y se ejecutó) algo que se apartaba radicalmente de la tradición vista hasta ahora, y que quizá sobrevaloramos teniendo en cuenta el yermo panorama de ejemplos de nuevas tendencias expositivas, con la lógica excepción de la obra de J. L. Sert.



Fig. 6. Proyecto de Palacio de exposiciones en Bilbao, Pedro Guimón, 1922.

El rechazo absoluto que hicieron las vanguardias de la arquitectura tradicional e historicista, el hecho de que el Movimiento Moderno se planteara hacer *tabula rasa* de la historia arquitectónica, desencadena sustanciales transformaciones para la arquitectura en general. Todo el debate teórico y práctico de las vanguardias repercutió a corto o largo plazo en la arquitectura de museos y exposiciones. Por un lado, los montajes reivindicativos de algunos movimientos plásticos y arquitectónicos (Cubismo, Dadá, Neoplasticismo, Constructivismo, Bauhaus, etc.), que, aunque no definieron nuevos prototipos, sí revolucionaron las concepciones del sistema expositivo. Y, por otro lado, las propuestas teóricas de arquitectos como Le Corbusier (*Mundaneum*, *Museo del crecimiento ilimitado*) y Mies van der Rohe (*Museo para una pequeña población*), que pudieron luego verse aplicadas en diversos museos y pabellones, supusieron un giro radical en la imagen formal del contenedor y en el sistema expositivo, inaugurando la era de los museos del Movimiento Moderno.



Estos museos van a negar todos aquellos elementos espaciales internos y externos que connoten monumentalidad, solemnidad, jerarquía compositiva, es decir, negación de los símbolos solemnes del palacio o del templo. Frente a ello, esgrimen una concepción funcionalista: el museo debe servir sólo a su función, ser ante todo «une machine à exposer». Arquitectónicamente ello se plasma en la aplicación de los principios del espacio continuo, flexibilidad y extensibilidad, y exteriormente se recurre a volúmenes geométricos, generalmente cúbicos, como caja cerrada opaca o bien caja traslúcida.

Estos comentarios pueden servir como introducción al *Rincón Goya* (1927), realizado por García Mercadal en Zaragoza. Esta obra supuso un enorme salto cualitativo en la renovación de la arquitectura española. Renovación que no trajo sino incompreensión, rechazo y escándalo público, como consta en los testimonios de la prensa del momento, y que demostró la incapacidad estética e ideológica de la sociedad española para entender y aceptar la radicalidad de la propuesta, y más aún, la resistencia a aceptar la pérdida del ideal monumental que se le exigía a un edificio de este tipo. De este modo, las críticas se focalizaron, aparte de en los aspectos estilísticos, en la «falta de virtud evocadora», la «arquitectura del silencio» había venido a sustituir a la arquitectura «parlante» y simbólica del pasado.

De hecho, el programa exigía un monumento conmemorativo dedicado a Goya, en la línea tradicional, con la colaboración de un escultor, a lo que Mercadal se negó en rotundo. La gente se preguntaba «¿dónde estaba Goya?». Goya estaba en la arquitectura de Mercadal, pues el mismo espíritu que presidió la arquitectura pintada de Goya inspiraba la arquitectura construida de Mercadal.

El sistema compositivo de este pequeño pabellón, constituido por museo y biblioteca, se desliga de la simetría y jerarquización espacial académicas, optando por una composición libre, yuxtaponiendo volúmenes nítidos de diversos tamaños, contraponiéndolos, exaltando la geometría y la pureza de las líneas (figs. 7 y 8), la desnudez de los paramentos y la claridad de lectura.

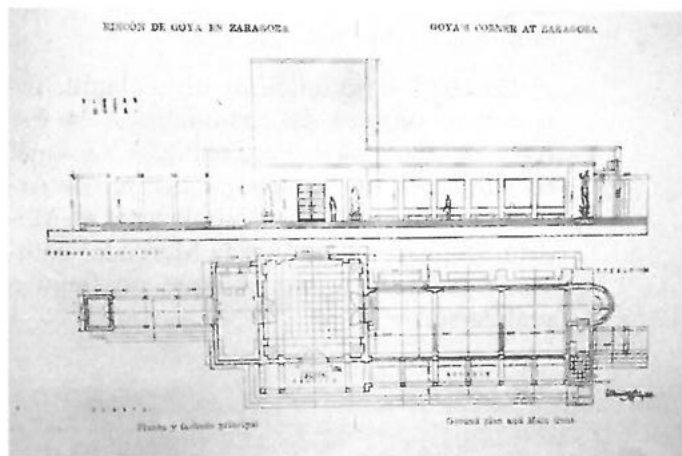


Fig. 7. *Rincón Goya*, García Mercadal, 1927.



Fig. 8. *Rincón Goya*, García Mercadal, 1927.

Fullaondo, en su estudio sobre la obra de Mercadal<sup>6</sup>, a pesar de la modernidad del pabellón, halla resquicios de la tradición académica (configuración del porche, relación arquitectura y paisaje) y mediterránea (tema de la pérgola). Yo destacaré esta última, pues es evidente la relación que el Rincón tiene, a nivel sintáctico, con las villas mediterráneas, como Villa Amparo.

En este sentido, no hay que olvidar el papel primordial que ocupa el estudio de la arquitectura popular mediterránea en la formación de Mercadal, defendiendo sus valores puros y racionales, su esencia, al igual que lo hará el G.A.T.E.P.A.C. Mercadal también asume la enseñanza racionalis-

<sup>6</sup> Fullaondo, D., número monográfico dedicado a F. García Mercadal en *Nueva Forma*, n.º 69, 1971.

ta que se desprende del clasicismo, como veremos a continuación.

En 1933, bajo un clima de acelerada difusión ideológica del racionalismo en España, se convoca el IV Concurso Nacional de Arquitectura con el tema «Museo de Arte Moderno», que debía emplazarse en Madrid. El proyecto de García Mercadal obtuvo el primer premio, aunque no llegó a realizarse.

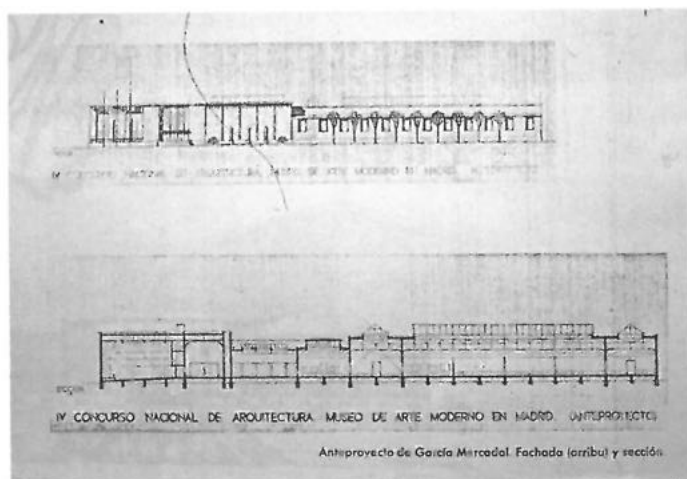


Fig. 9. Planta del Proyecto para el Museo de Arte Moderno de Madrid, García Mercadal, 1933.

Como se desprende de la memoria, la intención del arquitecto es construir un museo «moderno», funcional, según un programa museológico muy definido enunciado en las bases del concurso. La idea rectora queda resumida en estas palabras: «Repelemos el museo-almacén de cuadros tanto como el museo-palacio...». Ello implicaba la introducción de nuevos criterios expositivos, por los que se daba prioridad a la obra de arte y a la relación que ésta establece con el espectador, por encima de cualquier protagonismo del contenedor.

La composición de planta y alzados (figs. 9 y 10), responde a un módulo geométrico. Introduce nuevos materiales (hierro, cristal y hormigón armado) y aspectos como flexibilidad, sobriedad de líneas, atendiendo al tamaño de las salas y dentro de éstas a la distancia óptima de observación de las obras, sin descuidar la iluminación (cenital).

A su vez, y siguiendo la memoria, «pretendemos que su modernidad sea duradera, habiendo huido de los tópicos de la arqui-

tectura moderna, tan en uso hoy». En efecto, Mercadal llega a un resultado moderno a partir de una síntesis conciliadora con la tradición clasicista. El significado que para el arquitecto tenían los valores clásicos se hace patente en su obra, al tiempo que en sus escritos<sup>7</sup>, en los que afirmaba que no había que quedarse con lo superficial, con la «cáscara» clasicista historicista, sino con la esencia de lo clásico, entendido como módulo, serenidad, orden, razón. El clasicismo, más que un estilo, debía considerarse como una aspiración a la perfección de la obra.

Mercadal está en la línea del clasicismo depurado o racionalista que, a nivel europeo, llega a imponerse al racionalismo en la década de los veinte y treinta, como quedó patente en el concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones (1927) y en el concurso para el Palacio de los Soviets (1931), igualmente que en otros concursos celebrados en España, publicados en la revista *Arquitectura* en estos años.

En la Exposición Internacional de París de 1937 también podía contemplarse el testimonio construido de ambas posiciones.

El consenso que obtuvo Mercadal con su proyecto de museo, después del fracaso público del pabellón Goya, podría explicarse a través de estas palabras de Roux-Spitz: «El éxito de un arquitecto, es decir, su éxito comercial y social, reside en la dosificación que él sepa hacer entre las tendencias y la tradición»<sup>8</sup>. De cualquier forma, la adopción de posturas más comprometidas con la tradición por parte de Mercadal no excluye a este proyecto de ser un importante eslabón en la renovación tipológica de la arquitectura expositiva en España, renovación que tardaría décadas en formalizarse en realizaciones concretas.

Los diversos proyectos presentados al concurso de arquitectura del 33, de cuyo análisis prescindimos por limitaciones obvias, nos proporcionan una información bastante detallada del panorama arquitectónico español: pluralidad lingüística, que va de la utilización de un lenguaje y tradición

<sup>7</sup> García Mercadal, F., «Del clásico, de su enseñanza y sus relaciones con la arquitectura moderna», en *Arquitectura*, n.º 60, abril 1924.

<sup>8</sup> Citado por Borsi, F., *op. cit.*, p. 139.

compositiva académica en su vertiente más conservadora (Luis Moya, Martínez Chumillas, etc.), pasando por casos de un racionalismo «clásico» (Mercadal), hasta el racionalismo en la línea ortodoxa del proyecto de Aizpurúa y Labayen, ambos destacados representantes del grupo norte del G.A.T.E.P.A.C.

El proyecto ganador del Concurso Nacional de Arquitectura en 1936, cuyo tema era un «edificio destinado a exposiciones permanentes de Bellas Artes», señalaba un camino ascendente hacia la asimilación del racionalismo, que finalmente llegaría a su cenit con el pabellón español de la Exposición de París de 1937, obra de Lacasa y Sert.

Por lo expuesto, debemos renunciar a una lectura simplista y unilateral de la arquitectura de la II República asociada al racionalismo funcionalista, pues si bien es cierto que se fomentó y construyó una arquitectura moderna, existieron junto a ello

otras posturas ligadas a registros conceptuales y formales distintos.

Para finalizar, señalar, que tras la hegemonía casi universal del modelo de Museo del Movimiento Moderno durante décadas, en torno a los años setenta se produjo una revisión y aceptación de algunos rasgos de los museos tradicionales, como síntoma de los nuevos criterios de la arquitectura actual.

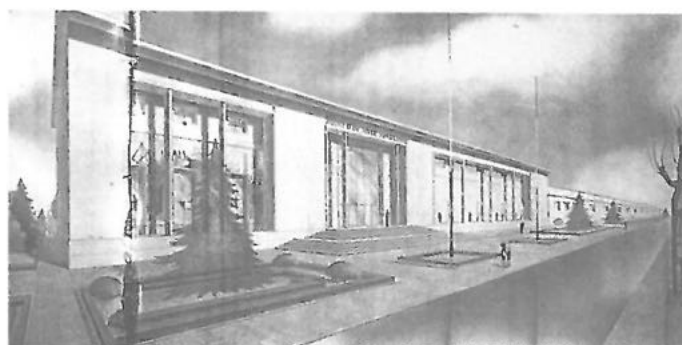


Fig. 10. Alzado del proyecto para el Museo de Arte Moderno de Madrid, García Mercadal, 1933.





# BASES PARA UN ESTUDIO DE LAS RELACIONES ENTRE VANGUARDIA Y TRADICIÓN: PICASSO Y DE CHIRICO

M.<sup>a</sup> TERESA MÉNDEZ BAIGES

En los últimos años, a través de exposiciones como «Los realismos» en el Pompidou (1980), «On Classic Ground» en la Tate Gallery (1990) (que se ha convertido en una referencia obligada a la hora de abordar el tema), «Antigüedad/Modernidad en el arte del siglo XX» en la Fundación Miró (1991), o «La idea de lo clásico» 1916-1932 (Milán, 1992), la presencia del clasicismo en el arte del siglo XX es un objeto de estudio privilegiado por la historiografía.

En esta ponencia nos centraremos en el significado que adquiere la tradición clásica en algunos artistas de principios del siglo XX que comparten algunos de los postulados de la vanguardia y ponen en cuestión otros, principalmente aquéllos historicistas. Para ellos el clasicismo es un problema y un objeto de reflexión, susceptible de nuevas interpretaciones, y no un simple repertorio de formas. Hablaremos por tanto del clasicismo como conflicto en la vanguardia.

Su investigación plantea a la historiografía la necesidad de desvelar lo que Simón Marchán ha calificado de «agrieta-mientos de la modernidad triunfante» y supone desarticular la concepción lineal y unívoca de la misma.

El estudio del moderno clasicismo tiene como efecto inmediato el cuestionamiento de la historia del arte del siglo XX como una evolución lineal de los postulados vanguardistas (entre los que se encontrarían el anhelo de futuro, la tendencia a la consecución de la pureza de cada arte, el antitradicionalismo, etc.), según una línea que conduce de la preponderancia parisina antes de 1946 a la neoyorquina a partir de ese año. Los estudios de Germano Celant, Antoine Compagnon, Jean Clair, Simón Marchán o

Valeriano Bozal rompen la unilateralidad de estas interpretaciones y abordan, entre otras cuestiones, precisamente la del papel jugado por la inspiración clásica en algunos de los más célebres vanguardistas, desde Picasso a Giorgio de Chirico, pasando por Matisse, Léger, etc., poniendo de manifiesto la inviabilidad de la consecuencialidad franco-americana como única perspectiva y abriendo camino al reconocimiento de otras identidades.

Dentro de estos parámetros, manifestaciones artísticas con algún tipo de interés, curiosidad o relación con la tradición, como por ejemplo la que se da en ámbitos artísticos como el español o italiano, generalmente consideradas aspectos laterales o secundarios de la historia de la vanguardia, adquieren un singular protagonismo.

A pesar de las distintas soluciones y significados que adquiere el clasicismo en algunos artistas de las tres primeras décadas del siglo —como lo demuestran desde el resultado de las «charlas heladas con las piedras mudas» del joven Jeanneret en el Partenón a las escultóricas figuras picassianas en torno a la gran guerra, desde el ideal de hacer de la pintura una «cosa mentale» que mantenía Duchamp al mediterraneísmo de algunos noucentistas—, es posible identificar algunos denominadores comunes a todos ellos. En esta ponencia nos ocuparemos de la idea de clasicismo del arte vanguardista como conjunción de naturaleza y espíritu y, en consecuencia, del rechazo por parte del moderno clasicismo del protagonismo del futuro, en favor del presente.

El autoproclamado antitradicionalismo de algunos *ismos* no debe impedir el reconocimiento de una actitud en la vanguardia que si bien rechaza la historia como mode-

lo o canon, la asume como materia de investigación y reflexión. Así, es posible encontrar en algunos artistas la reivindicación del derecho a remontarse a las fuentes de la historia prescindiendo de la teoría que las ha transmitido reduciéndolas a formas normativas; se rechaza la teoría clásica, pero no forzosamente la experiencia del arte antiguo. Paradójicamente, esta actitud hacia el clasicismo es en parte heredera del cuestionamiento que hace el romanticismo de las premisas sobre las que se habían fundado todos los clasicismos, es decir, la imitación programática de modelos antiguos, del valor de la escuela y la tradición.

Eliminado su carácter normativo, servirán ahora como inspiración: su secular anhelo de armonía entre naturaleza y espíritu, como queda explícito en estas palabras de Picasso: «Las bellezas del Partenón, de las Venus, Ninfas, Narcisos: todo mentiras. El arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino lo que el *instinto* y el *cerebro* pueden concebir independientemente de cualquier canon»<sup>1</sup>, su sentido arquitectónico y su linealidad, que es una variación sobre el mismo tema (tal como lo concibe De Chirico —lo veremos más adelante—), el valor que concede a la relación armónica de las partes con el todo, su espíritu sereno, su sentido del orden y su racionalidad<sup>2</sup>.

Asimismo, en el arte del siglo XX, el clasicismo habrá de abdicar de su condición de tradición primordial; debe compartir su espacio y su prestigio con otras tradiciones, entre ellas lo que el propio vanguardismo entiende como «primitivismo» (ese que inunda la literatura artística con llamamientos a un retorno, hacia atrás, de Gauguin —«retroceder más allá de los caballos del Partenón»— a De Chirico —«quiero retroceder a lo largo de la vía del arte secular, y tras haber pasado ante las es-

taciones remotas de los “xoana” (...), pararme como un explorador en las cavernas del troglodita y curiosar ante los perfiles esqueléticos de sus bisontes»—)<sup>3</sup>. Esto conduce, a la larga, a una especie de confusión entre ambos, o más concretamente, a una primitivización del clasicismo: se empezará a descubrir los elementos primitivos, intuitivos de lo clásico, y viceversa, el carácter racional, ordenado, de lo que se engloba bajo la categoría de primitivo. Ser un clásico primitivo, la aspiración de un Casanovas, es una nueva versión del mito clásico como morada de la armonía de espíritu y naturaleza. ¿Acaso no cree encontrar Gauguin en las islas lo mismo que Goethe veía en los griegos: la satisfacción del hombre dentro de los amables confines del mundo?

El clasicismo contemporáneo es consciente de la relatividad de lo clásico, de que ya Alberti o Brunelleschi habían tenido su propia interpretación de la antigüedad. Todo acercamiento a lo clásico a lo largo de la historia —parece pensarse— ha tenido algo de ese extravío con el que fue calificado el encuentro de Ingres con las ruinas de Atenas. No por casualidad ese heterodoxo encuentro es muy apreciado por artistas como Picasso. La aseveración de Hugo von Hoffmansthal sobre que «la Grecia de Goethe o Winckelmann no es más que la manifestación de un determinado momento del alma alemana»<sup>4</sup> se hace extensible a artistas como Picasso o De Chirico.

Indudablemente, esta nueva derivación proviene de un mayor conocimiento, del descubrimiento y la valoración de nuevos datos de la cultura greco-romana: las excavaciones de Herculano, el descubrimiento de la Villa dei Misteri, el entusiasmo por la pintura y la escultura arcaicas de Grecia. Este conocimiento contribuye a que el fenómeno griego no se vea reducido a términos unívocos. En él se descubren al mismo tiempo lo racional y lo irracional, lo geométrico y lo orgánico o, en los términos de Worringer, la empatía y la abstracción.

<sup>1</sup> Picasso, «Testi» (*Cahiers d'Art*, n.º 10, octubre 1935), en Micheli, *Le poetiche*, Milán, 1990, p. 253.

<sup>2</sup> Así como es cuestionable la evolución lineal de la vanguardia, es difícil encontrar una evolución del clasicismo en estos autores. Artistas como Picasso o Le Corbusier, que en algún momento asumieron la racionalidad del arte antiguo, muestran en obras posteriores el escepticismo frente a ellos. Véase, por ejemplo, la interpretación de Argan sobre la Iglesia Ronchamp o la de Pérez Sánchez sobre algunas obras de Picasso.

<sup>3</sup> Gauguin, «L'art émotion», en *L'art. Documents*, Berlín, 1984, y De Chirico, «Noi Metafisici...», *Chronache d'attualità*, febrero, 1919.

<sup>4</sup> Hoffmansthal, «Grecia», *Revista di Estetica*, XVI, p. 35.

Nietzsche es uno de los pensadores que más pueden haber influido en esta nueva visión de lo clásico. No sólo por su afán de revelar el lado dionisiaco del mundo griego, sino también por su propia crítica de la historia y sus ideas acerca de cómo debe ser recuperado el pasado en el arte del presente. En *Humano demasiado humano* se rebela contra la copia excesivamente literal y manifiesta su convencimiento de que el pasado vive más fiel y dignamente en el arte contemporáneo cuando, en vez de ser tomado al pie de la letra, se recrea: algunas obras de Picasso o de Chirico confirman el contenido del aforismo que reza: «¿Acaso se debe negar a los que vienen a continuación el derecho de hacer revivir las obras antiguas según su propia alma? No, porque sólo por el hecho de que les damos nuestra alma, ellas pueden seguir viviendo: sólo nuestra sangre hace que hablen. Presentarlas de forma verdaderamente "histórica" sería como hacer hablar un espectro a los espectros. Se honra a los grandes artistas del pasado mucho menos con esa estéril sujeción que mantiene cada palabra, que con eficaces intentos de volverlos a traer a la vida»<sup>5</sup>. D'Ors añadiría: «Un verdadero estilo se inscribe en una tradición, sin repetir pasivamente sus formas»<sup>6</sup>.

En los autores de vanguardia que, como ha explicado V. Bozal, entienden que el orden no estriba en el canon, sino en la armonía con la naturaleza, se dará o bien la representación de la naturaleza como arca (a la manera en que lo hacen algunos *noucentistes*) o bien la preferencia por lo arquitectónico o geométrico, como expresión de lo sólido, definido y lineal.

La lectura del clasicismo de De Chirico o D'Ors va por esta segunda vía. Piénsese por ejemplo en la manera, común a ambos, de describir ese gusto por las formas sólidas y arquitectónicas, por el rigor de la línea y la exactitud de las aristas, por «las cosas que pesan» frente a «las que vuelan» (en términos orsianos), y, en última instancia, por ese deseo de arquitectonizar la naturaleza que según estos autores es lo que

distingue principalmente a lo clásico. (En última instancia, la ambición de dar *dimo-ra* de hacer *abitante* a un hombre que es viandante). Frente a la tesis de Worringer, defienden un clasicismo de corte geométrico que no nace de la empatía, sino más bien de una necesidad de protección frente al caótico mundo de los fenómenos. Este clasicismo concede que, bajo su apariencia de armonía, subyace lo irreconciliable; de ahí la ecuación chirichiana que identifica el espíritu griego con la magia de la línea, considerando ésta como «refugio ante la vida fatigosa». De Chirico acuña una expresión para referirse al *pathos* que habita bajo la calma clásica: «la tragedia de la serenidad».

Esta necesidad de solidificación del universo que nace de una especie de sentimiento de amenaza ante el mundo fenoménico es, para Eugenio d'Ors como para De Chirico el gran logro del clasicismo. A propósito del *Parnaso*, de Poussin, dice el primero: «... Estamos en el Parnaso; hay árboles, ¿qué hacer de los árboles?.. ¿Qué hacer? Convertirlos en columnas. Tanto peor para la naturaleza... (He aquí) una de las victorias más suntuosas e inequívocas del espíritu»<sup>7</sup>.

Hablando del mismo artista dice De Chirico: «Lo mismo le ocurre al pintor familiarizado con la arquitectura y que conoce bien la perspectiva y que siente profundamente todo el lirismo y la metafísica de la construcción; cuando está frente a un paisaje, incluso desprovisto de cualquier elemento arquitectónico, también ve un árbol, un bosque, un valle, una montaña, con la exactitud de las líneas de un edificio, del aspecto compacto y solemne de los palacios, las torres, los pórticos y los frontones, como resultado los paisajes que pinta no tienen nada de ese aspecto banal, realista y superficial que adquieren si los pinta alguien que no siente o ignora la arquitectura»<sup>8</sup>. La pintura metafísica se basa en la necesidad de solidificar el universo, y es una propuesta inspirada en la arquitectura clásica, en la impresión de solidez que procura

<sup>5</sup> F. Nietzsche, *Humano troppo umano*, aforismo 126, Milán, 1992.

<sup>6</sup> E. d'Ors, *Tres Horas en el Museo del Prado*, p. 62.

<sup>7</sup> E. d'Ors, *Tres horas en el Museo del Prado*, p. 19.

<sup>8</sup> De Chirico, «Reflexiones sobre la pintura antigua», *Il Convegno*, n.º 4-5, 1921.



sus formas rotundas y sus nítidos perfiles contra el cielo azul del mediterráneo (ese mismo mediterraneísmo que predicaba D'Ors) para alcanzar el fin último: representar las cosas no como las vemos, sino como un recuerdo inmutable y definitivo de las mismas.

En el mismo orden de cosas, se puede ubicar la pretensión de un Léger deseoso de encontrar por encima del sentimiento romántico de caos sublime que se puede experimentar ante el Partenón, la racionalidad que supuestamente sirvió de guía a su construcción. El clásico no acepta como el romántico la ruina como producto de la naturaleza; tiende, en cambio, a reconstruirla, incluso mentalmente, a desvelar el espíritu racional y humano que le dio origen.

Todos estos postulados confluyen en una idea de clasicismo, que remite a un viejo problema de la filosofía; presente en definiciones tradicionales como las de Hegel, (equilibrio entre cuerpo y espíritu, objeto y sujeto), B. Croce: «Particolare tensione del primitivo e del coltívato, della ispirazione e della scuola», etc.

El gusto por lo arquitectónico y geométrico corrobora una tesis de Worringer sobre las afinidades entre la modernidad y el primitivismo: «Lo que antes había sido instinto —dice Worringer— es ahora el producto último del conocimiento. Precipitado desde las orgullosas alturas del saber, el hombre vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido y tan indefenso como el hombre primitivo, después de reconocer que «este mundo visible en que nos hallamos es obra de Maya, un hechizo provocado, una apariencia sin realidad, comparable a la ilusión óptica y al sueño, un algo del cual es falso a la par que verdadero decir que es o que no es» (de Schopenhauer, *Crítica de la filosofía kantiana*)»<sup>9</sup>.

La dimensión temporal del nuevo clasicismo no es el futuro, sino el presente. Picasso y De Chirico rechazan de la vanguardia su lado historicista, el mismo que hace que toda obra de arte nazca obsoleta, destinada a ser superada por algo posterior, el mismo que convierte el arte en historia, sucesión de *ismos* (Azúa). El clasicismo es una vía para evitarlo.

Algunos de los artistas que comparten esta idea de clasicismo rechazan de la vanguardia su futurismo. Con el anhelo de futuro, la vanguardia había reemplazado la existencia de un ideal fijo, por la de uno potencial, haciendo que toda obra naciera con vocación de ser inmediatamente superada. A la concepción de un tiempo lineal y progresista, algunos artistas oponen el tiempo presente y el ideal de eternidad. Esta polémica es evidente en Picasso, que declara a Zayas, en 1923:

«También oigo con frecuencia la palabra evolución. Se me pregunta cómo evoluciona mi pintura. Para mí no hay pasado ni futuro en arte. Si una obra no puede vivir en el presente, no es digna de consideración. El arte de los griegos, de los egipcios, de los grandes pintores que vivieron en otros tiempos, no es un arte del pasado. Quizá esté hoy más vivo que nunca. Cuando oigo hablar de la evolución de un artista me parece que la gente lo ve de pie entre dos espejos que reproducen su imagen un infinito número de veces —y que contempla las sucesivas imágenes en un espejo como su pasado, y las imágenes del otro espejo como su futuro— mientras su verdadera imagen está en el presente.

Variación no significa evolución. Si un artista cambia su expresión quiere decir sólo que ha cambiado su modo de pensar y esto puede ser para mejor o para peor. Las muchas maneras que he usado en mi pintura no deben ser consideradas como una evolución o como escalones hacia un desconocido ideal de la pintura. Todo lo que he hecho, ha sido para el presente, con la esperanza de que permanezca siempre en el presente. (...)

Una sustancia mineral que tiene una forma geométrica no ha sido hecha para fines transitorios; está ahí para permanecer y para permanecer siempre en esa forma.»

Bajo la obra de un pintor tan proteico como Picasso, Giorgio de Chirico, subyace la misma filosofía.

El clasicismo ha de ser entendido en estos autores como una alternativa al historicismo de la vanguardia, a la rápida sucesión de *ismos* que acaban convirtiendo el arte en historia, desprovisto de cualquier otro contenido. La tan ansiada autonomía



de la obra de arte vanguardista habría ciertamente acabado por convertirla en un producto histórico, cuando no en moda.

El rechazo de una concepción evolutiva del arte implica ineludiblemente a menudo una sospecha hacia el imperativo de la originalidad, y quizá la certeza, de nuevo nietzscheana, de que «no ser el primero en ver algo nuevo, sino el ver *como nuevo* lo antiguo, lo que es conocido desde antiguo y ya ha sido por todos visto y probado, es lo que distingue a las mentes verdaderamente originales». Lo que distingue a las mentes verdaderamente originales no es ser el primero en ver algo nuevo, sino en ver como nuevo lo antiguo.

La idea de otorgar el protagonismo al presente va íntimamente ligada a la de la conjunción entre naturaleza y espíritu; pues el equilibrio entre lo eterno y lo transitorio se corresponde con el de objeto y sujeto, como pone suficientemente de manifiesto el idealismo alemán (Kant, Schiller, etc.). Y dentro de ella se encuentran los pensamientos de Picasso que acabamos de mencionar, los de Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, cuando defiende la naturaleza de la obra de arte como el encuentro

de lo objetivo y lo subjetivo, es decir, del elemento permanente en el arte de todo tiempo y lugar con lo propio de la época y el autor, y los de De Chirico cuando aspira a «encontrar el signo eterno de algo cambiante», que, a su juicio, es lo que hace el clasicismo.

«Extraer lo eterno de lo transitorio» es, paradójicamente, la definición de modernidad que hace Baudelaire. Y se puede aventurar, por tanto, la hipótesis de que el moderno clasicismo ha tendido a convertir en sinónimos ambos términos; tanea la posibilidad de fundir la belleza intemporal y objetiva a la que Baudelaire en sus versos hacía decir: «Como un sueño de piedra yo soy bella, oh mortales (...) detesto el movimiento que desplaza las líneas / y jamás he llorado como jamás reí», con esa otra pasajera y subjetiva que se refleja en este verso de otro poema (*A une passante*): «Un relámpago, noche, fugitiva belleza».

La distinción, u oposición, entre esta concepción del arte y la de las vanguardias más puras ha abierto camino a la investigación que mencionábamos al principio, con esfuerzos por encontrar las diferencias entre vanguardia y modernidad.



# ARTURO BALLESTER (VALENCIA, 1890-1981), EN LA VANGUARDIA DE LA ILUSTRACIÓN DE CUBIERTAS DE LIBROS

M.<sup>a</sup> LIRIOS MERITA DE LUJÁN

## INTRODUCCIÓN

Reconocida la figura de Arturo Ballester como artista integral, en esta comunicación analizaré la parte de su producción menos estudiada, su obra gráfica y, dentro de este tema, concretamente, su dedicación al diseño de cubiertas para los libros de su época, período fecundo de literatos, editoriales, tipografías... y artistas valencianos.

## BIOGRAFÍA

La biografía de Ballester se puede dividir en seis etapas. Desde su nacimiento hasta completar sus estudios abarca su período de preparación. A partir de 1912, año en que realiza su primera exposición individual, y a raíz de ésta en 1917, repetirá la experiencia. Obtiene en esta segunda etapa sus primeros premios oficiales, de la Academia de BB.AA. El período de preguerra, que abarca desde 1923 hasta 1936, acrecienta su fama como retratista, con su tercera exposición individual en las Galerías Layetanas de Barcelona (1927), y prosigue su actividad en el campo de la litografía, continúa realizando cubiertas para diversas revistas y libros de las editoriales Prometeo y Guerri, además de anuncios publicitarios y carteles para certámenes oficiales. Durante los años de la guerra civil española, comprometido ideológicamente, realiza una muy interesante labor cartelista de guerra, desde el bando republicano, además de pintar unas tarjetas infantiles colaborando con el poeta A. Machado. Tras la guerra, se exilia en su domicilio en Valencia, viviendo de algunos retratos de encargo, clases particulares de dibujo y la venta de paisajes y tarjetas de Navidad. En 1945 recibe el en-

cargo de realizar un fresco para la Mutua del Turia y en 1947 una edición especial sobre el libro *Don Quijote de la Mancha*. Hasta el penúltimo período, que abarca de 1976 hasta 1981, año en que muere, con el advenimiento de la democracia, participa en varias exposiciones y realiza una individual, en la Galería Val i Trenta de Valencia. Llegamos a su última etapa en el año 1986, en que se celebró su quinta exposición individual, además de participar sus carteles de guerra en las exposiciones celebradas para conmemorar el cincuentenario de la República Española.

## EL ENTORNO ARTÍSTICO VALENCIANO

El período entre dos siglos, 1890-1910, es en el que el arte valenciano tuvo la oportunidad de verse en uno de los momentos más brillantes de su historia. Si no hubiese tenido lugar una sociedad burguesa, con economías medias, entre la huerta y el mar, sustentada sobre minifundios agrícolas medio rentables, hubiese tenido la dicha o la desdicha de haberse incorporado al fenómeno industrial; si el valenciano, en vez de tender a la creación lírica, hubiese tendido al análisis de sus propios problemas... En definitiva, si todos los factores sociológicos hubieran concurrido de otro modo, el arte valenciano desde 1890 al 1910 hubiese podido ser tan importante como el francés, escandinavo o alemán del mismo período.

Incomunicados de todo movimiento cultural progresista, los artistas valencianos miraron hacia su propia tierra y se dedicaron a pintar el entorno cálido que les amparaba. La solución económica fue completa y difícil, estando en manos de la burguesía y de sus gustos tradicionales.

Cuando Arturo Ballester estudia arte, desde las mismas aulas de la Escuela de BB.AA., hasta la sociedad que adquiría los lienzos, se seguía practicando el arte del siglo XIX<sup>1</sup>.

Valencia volvió fugazmente por sus fuegos y dio al arte español notables audacias liberadoras con ciertas obras de F. Domingo, J. Pinazo, E. Sala, J. Sorolla y Muñoz Degrain.

El resto de España acaso no pueda ofrecer tantos nombres en un nivel considerable, pero quizá llegarán —juntamente con Sorolla— más lejos, como J. Mir, A. de Bernet, M. Rico y sobre todo D. de Regoyos, F. Gimeno y R. Casas<sup>2</sup>.

El Modernismo impulsa las «artes decorativas»: la gráfica y la propaganda. Dos campos principales resumen el arte gráfico del Modernismo: el cartelismo y la ilustración<sup>3</sup>. La industria editorial hace posible en los últimos años del siglo XIX y principios del XX la reproducción masiva a precios moderados, de grabados, dibujos, fotografías... Creando de este modo géneros artísticos nuevos, en los que el medio de ejecución inicial está totalmente condicionado por las mediaciones tecnológicas y comerciales<sup>4</sup>. Las artes del grabado se revelan especialmente aptas para expresar toda la gracia fluctuante y curvilínea del modernismo.

En Arturo Ballester convergen por estos años la influencia de Ramón Casas, en su primera exposición individual de retratos (1913), y el Modernismo Catalán en general, en su obra gráfica: carteles y cubiertas para revistas y libros.

Durante los años treinta es preciso situar la obra de Arturo Ballester como la de un pintor, dibujante e ilustrador solitario, que ha roto, de alguna manera, tanto con los críticos dominantes del academicismo y del sorollismo reinante en la Valencia de la época, como con los intentos de renovación

artística de aquel período, que, desde posturas diversificadas, asumían los Ballester, Vilaseca, Carreño, Pérez Contel y Renau, con el realismo crítico y con los Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia, con un expresionismo europeísta<sup>5</sup>.

La obra gráfica de Arturo Ballester en este período está relacionada con el diseño de cubiertas para las editoriales Sempere (1925) y Prometeo, con diseños que recuerdan a los constructivistas rusos, o en el período de 1923-29 para Prometeo con una primera etapa ecléctica, hasta finalizar con un estilo racionalista de los años treinta.

En Valencia y Barcelona la industria de artes gráficas contaba en los años treinta con una diversificada tradición cartelística. En Valencia se celebran concursos anuales de carteles artísticos. Arturo Ballester participó activamente. A partir de estos años se desarrolla con actividad la publicación de numerosas revistas valencianas, en las que colaboró Ballester.

La actividad artística de los años de la guerra civil no fue limitada. Sigue la activa publicación de revistas. Ballester continúa colaborando en éstas, además de ser cartelista bélico. Al finalizar la contienda se exilia en su domicilio valenciano. La obra de estos años será de supervivencia, no participando del movimiento artístico del momento.

## MÉTODO DE ANÁLISIS DE LA OBRA GRÁFICA

### 1. Desarrollo de su actividad

La variedad temática de la obra de Arturo Ballester de principios de siglo se va configurando a partir de la década de los veinte hacia dos vertientes: el cartelismo y la ilustración, aunque desde que era discípulo de la Escuela de BB.AA. ya se inicia en el diseño gráfico.

Desde 1900-1909 colabora en trabajos gráficos en la primera época de la revista valenciana *El Cuento del dumenche*; en esta etapa inicial representa a la mujer de ex-

<sup>1</sup> Muñoz Ibáñez, M., *La pintura en el País Valenciano*, Prometeo, Valencia, 1977, p. 127.

<sup>2</sup> Aguilera Cerni, V., *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, 1916, pp. 22-23.

<sup>3</sup> Valls, M.<sup>a</sup> A., *Lenguaje gráfico en la obra de Ballester*, Valencia, 1983, p. 13.

<sup>4</sup> Azcárate, J. M., *H.<sup>a</sup> del Arte*, Madrid, 1980, p. 787.

<sup>5</sup> García, M., *Catálogo de la exposición retrospectiva de Ballester*, Fundación Caixa de Pensions, Valencia, 1986, p. 113.



presión dulce, empleando masas compactas de color, establece espacios para dar sensación de perspectiva y utiliza la línea de manera simple y clara. En 1911 realiza algunas cubiertas para el semanario *La Traca Nova*. Desde 1914 a 1915 vuelve como diseñador gráfico para la revista *El Cuento del dumenche* en su segunda época. Desde 1925 a 1936, Ballester ilustra las cubiertas de la editorial valenciana Cervantes, durante todo el tiempo que funcionó en Madrid, Barcelona y Valencia. Esta colaboración es debida principalmente a la amistad y actividad artística e intelectual entre el pintor y el periodista valenciano Vicente Clavel, director de aquella. Entre más de un centenar de títulos destacan las cubiertas *Historia de la Revolución Rusa*, de L. Trotsky; *Motivos de Proteo*, de J. E. Rodó; *Viaje a Oriente*, de A. Lamartine; *Humus*, de R. Brandao; *Costa Bering*, de S. Lagerlof, etc. Todas ellas representan su ecléctica actitud, atenta a la estética dominante del momento y las posibilidades de la imprenta en España. Ilustraciones que van perfilando el estilo del autor: dibujo pulcro, dominio del retrato, los planos de color, las tintas planas y la tipografía al uso del momento<sup>6</sup>.

En 1917 gana el concurso de cubiertas de la revista *Blanco y Negro*. En 1921 realiza cubiertas para la publicación valenciana *Mundial Musical*. En 1923 colabora con diseños gráficos para la *Novela Semanal* y las publicaciones de la editorial Prensa Gráfica de Madrid. De 1923 a 1929 colabora con las editoriales valencianas Semper y Prometeo, del escritor V. Blasco Ibáñez, con el que llega a consolidar una buena amistad.

Diseñó para él muchas de sus novelas: *A los pies de Venus*, *El caballero de la Virgen*, *el Fantasma de las alas de oro*, *La vuelta al mundo de un novelista*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *El Papa del mar*, etc. También para esta editorial destacan las cubiertas de Jack London, todas ellas en tonos amarillos y azules; las traducciones de los autores franceses P. Adam, P. Mourget, M. Lavedan, etc. Constituyen una aportación muy interesante de las propuestas gráficas de un diseñador que desde acti-

tudes eclécticas asumía, poco a poco, las soluciones técnicas, formales y lingüísticas propias, de la estética racional de los treinta, a medio camino entre el racionalismo y el espíritu decorativo del período.



Fig. 1. Cubierta de la novela de Jack London «El lobo de mar».

En Barcelona colabora con la editorial Cervantes. Amplía su trabajo a la editorial Juventud y se consolida como uno de los ilustradores más creativos de aquel período. También trabaja en las editoriales catalanas: Bruguera, Uraluce, Edita, Mentora, Sopena, Bataclay, etc. Después de la dilatada experiencia en las editoriales valencianas Semper y Prometeo, y sus contactos con las catalanas citadas, Ballester ha ganado en síntesis compositiva, riqueza de color, y su dibujo se caracteriza por los contornos geométricos, un poco duros, que recuerdan de alguna manera algunos diseños gráficos de los constructivistas rusos<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> García, M., *Catálogo de la exposición retrospectiva de Ballester*, Fundación Caixa de Pensions, Valencia, 1986, p. 111.

<sup>7</sup> García, M., *Catálogo de la exposición retrospectiva de Ballester*, Fundación Caixa de Pensions, Valencia, 1986, p. 112.

En 1928 colabora como diseñador gráfico en la revista *La Semana Gráfica*, portadas a tres colores, ejecutando sus dibujos sobre cartón, con lápiz, color y carbón; sacaba luces con gomas, espurneaba, etc., y todo envuelto en una ráfaga genial<sup>8</sup>. En 1929 ilustra el folleto dedicado a Barcelo-



Fig. 2. Cubierta de la novela de Paul Bourget «El bailarín mundano».

na en la *Enciclopedia Gráfica*, de la editorial Cervantes. Desde 1931 a 1936 realiza cubiertas de la editorial valenciana Guerri, para la cual diseña, entre otras, las novelas por entregas *El cuento amoroso*, *Viajes y aventuras* y *La gran novela*<sup>9</sup>. En 1937, por encargo del Ministerio de Comunicaciones, realizó dibujos sin firmar para unas tarjetas postales infantiles, con textos, también sin firmar, de A. Machado, para niños refugiados republicanos. Durante la guerra

civil, entre 1937-39, colabora como ilustrador en la revista de guerra *Umbra* y en las diversas publicaciones de la Central de Exportación de Agrios (CEA). Finalizada la guerra, intenta continuar de socio del nuevo Círculo de BB.AA. y de la Sociedad Filarmonica, entidades culturales en las que había colaborado en su juventud en el diseño de logotipos, ilustraciones de programas, carteles, etc. En 1948 colabora con la edición especial sobre *El Quijote*, con ilustraciones que luego serían mostradas en una exposición en el Círculo de BB.AA. de Madrid, con motivo del IV Centenario del literato. En estos dibujos recupera en cierto modo su dibujo peculiar, por el que ya se había distinguido<sup>10</sup>. Según me comentó A. Valls, ella veía en estas ilustraciones un dibujo anguloso y un estilo acorde con el tema, influenciado con el surrealismo. El grafismo que realiza Ballester después de la guerra es mucho más trabajado que el de períodos anteriores, olvidando las tintas planas de sus carteles<sup>11</sup>. Desde 1948 a 1976 realiza una serie de estampas ciudadanas, costumbristas y paisajistas, para ilustrar tarjetas de felicitación de Navidad y calendarios. De esta actividad casi clandestina durante la posguerra destacan las cubiertas para la editorial Juventud, sobre todo las dedicadas a D. Oppenheim, que con un dibujo más dúctil, una gama de colores más amplia y un lenguaje más de cartel de cine, se aproxima a la estética norteamericana entonces vigente<sup>12</sup>. Ocasionalmente, durante esta etapa colabora con la editorial Cervantes, de Barcelona. También ilustra las cubiertas de diversos libros escolares para la editorial de los PP. Escolapios de Valencia. Para las Navidades de 1976 realiza sus últimas obras, porque está perdiendo vista, felicitaciones de Navidad a plumilla.

## 2. Análisis de las cubiertas de libros

El diseño de las cubiertas es un medio de adornar la tentación, de seducir a distancia, de arrastrar a la trampa al lector incauto, al

<sup>8</sup> Agramung, F., «Los grandes olvidados del arte valenciano», en *Valencia Atracción*, Valencia, 1981, n.º 552, p. 165.

<sup>9</sup> García, M., *Catálogo de la exposición retrospectiva de Ballester*, Fundación Caixa de Pensions, Valencia, 1986, p. 114.

<sup>10</sup> Ídem, p. 116.

<sup>11</sup> Valls, M. A., *Lenguaje gráfico en la obra de Arturo Ballester*, Valencia, 1983, p. 59.

<sup>12</sup> García, M., *Catálogo de la exposición retrospectiva de Ballester*, Fundación Caixa de Pensions, Valencia, 1986, p. 116.

indeciso, al esteta, intelectual. Todo un arte en el que se juega con fotografías, collages, imágenes viejas, objetos inanimados y el trabajo como única inspiración<sup>13</sup>.

Analizaré el diseño de cubiertas en Arturo Ballester, estudiándolas desde los niveles técnico, semántico y temático<sup>14</sup>.

En el nivel técnico analizaré el soporte; todas las cubiertas están realizadas en litografía sobre papel de 19 x 13 cm., oscilando todas entre este tamaño.

La litografía, o sistema de impresión química, como gustaba de llamarle su inventor, A. Senefelder, aparece en Munich en 1799 y fue aplicada en sus inicios a la estampación de partituras musicales. Con planchas o losas de piedra calcárea utilizada para enlosados, mediante la mordida de un ácido, logra una especie de grabados, rebajando la concentración ácida. Es una técnica planográfica, es decir, en él la superficie terminada del soporte sobre la que se realiza —piedra o plancha metálica— puede considerarse totalmente plana, sin las oquedades o surcos característicos de las técnicas de grabado en relieve (xilografía) o en hueco (buril o aguafuerte)<sup>15</sup>. Este procedimiento autográfico vino al mundo en un momento oportuno del desarrollo de la imprenta, pues ni la xilografía ni la calcografía bastaban entonces para la rápida divulgación. Se necesitaba un medio flexible y adaptable a las nuevas necesidades, capaz de recoger materialmente la improvisación artística, y aun la interpretación de la obra ajena, para reproducirla sin dificultad<sup>16</sup>. La litografía es, de todos los métodos de impresión, el que más se asemeja a la pintura y al dibujo<sup>17</sup>.

La forma es otro aspecto a analizar dentro del nivel técnico, y de ésta destaca el

color y la línea. Ballester utiliza toda la gama de colores imaginables excepto en determinadas colecciones, como en el caso de las cubiertas de obras de Jack London para la editorial Prometeo, todas ellas en dos colores, amarillo y azul, en tres tonos cada uno. En Ballester predominan las líneas diagonales, el dibujo anguloso, contrarrestado con las líneas ondulantes.



Fig. 3. Cubierta de la novela de Vicente Blasco Ibáñez «La vuelta al mundo de un novelista».

Dentro del nivel semántico estudiaré el soporte. En este caso es el apropiado para este tipo de obra gráfica. Además, hay que señalar que no eran ediciones lujosas, sino dedicadas a un público popular. Estéticamente están bien concebidas, ya que son muy agradables y elegantes. «El estilo de la casa», superficialmente, alude a los aspectos gráficos y tipográficos del libro, pero también responde a una auténtica ideología editorial<sup>18</sup>. Por tanto, Ballester se tenía que enfrentar o someter a éstas. Un libro de calidad, un libro bien producido, se distingue no por una característica aislada, sino por

<sup>13</sup> Bustos, de C. I., «Vender libros por la cara: Las portadas como seducción», en *ABC*, Madrid, 6-3-88, p. 61.

<sup>14</sup> Bozal, V., *El lenguaje gráfico*, Península, Barcelona, 1970, p. 237.

<sup>15</sup> Cabo de la Sierra, G., *Grabados, litografías y serigrafías: técnicas y procedimientos*, Esti-Arte, Madrid, 1981, pp. 219-220.

<sup>16</sup> Esteve Botey, F., *El grabado en la ilustración del libro*, CSIC, Madrid, 1948, p. 148.

<sup>17</sup> Dawson, J., *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*, Blume, Barcelona, 1981, p. 102.

<sup>18</sup> Salas Bruquetas, M., «Los diseños del libro», en *El libro español*, Madrid, 1975, n.º 325-326, p. 21.

la armonía entre sus diversos componentes, y por el carácter final del todo <sup>19</sup>.

Otro aspecto analizable en el nivel del significado es la forma. El color que expresa Ballester en sus cubiertas entona con el ambiente que quiere representar y significar, tanto en lo referente al paisaje como a las figuras. La línea crea un estilo decorativo con el arabesco y geométrico con la racional. Es interesante, dentro de las modernas teorías ensayadas por los impresionistas, de no mostrar necesariamente los objetos reales, en sus colores habituales, sino influenciados por la luz, que es la que da el color y produce las sombras. Estos principios también los aplicó Ballester en el diseño de cubiertas.

El nivel temático, finalmente, analiza el lenguaje con el que se encabeza la cubierta, y en el mismo tipo y tamaño tipográfico, o distinto según cada caso, el título. Ambos tipos se intercalan con el fondo de la composición o tienen un fondo distinto.

La imagen se expresa en el nivel temático, presentando una instantánea de una imagen natural o una elaborada imagen cultural. Puede predominar uno de estos tipos o mostrarse ambas.

#### CONCLUSIONES

Arturo Ballester Marco es un magnífico artista, no reconocido lo suficiente, y que después de sus éxitos iniciales en su juventud, pasó su madurez exiliado y anónimo. Su formación académica es muy completa, poseía los estudios prácticos y técnicos de las artes menores y los teóricos de las artes consideradas mayores. Su obra tan diversa sirve para hacer un repaso sobre la movida etapa histórico-artística que le tocó vivir. Él se verá influenciado por las distintas vanguardias y estilos; filtrándolos refleja en su obra su personalidad, su poética.

<sup>19</sup> Salas Bruquetas, M., «Diseño editorial, diseño industrial», en *El libro español*, Madrid, 1975, n.º 329-330.



# LA INFLUENCIA DE LOS MODELOS CLÁSICOS EN LOS DISEÑOS DE MARIANO FORTUNY Y MADRAZO

M.<sup>a</sup> DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ

Universidad de Almería

El gusto por la belleza de lo antiguo y su sincero convencimiento de que sólo en la tradición clásica era posible encontrar la esencia del arte son dos de las ideas principales sobre las que se fundamenta el estilo artístico de Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871 - Venecia, 1949). Perteneciente a una de las más ilustres familias de artistas españoles del siglo XIX<sup>1</sup>, su figura cosmopolita hay que situarla dentro del contexto histórico del período *Fin de Siglo*, una época en donde el eclecticismo cultural, característico de todas aquellas sociedades en proceso de transformación, iba a favorecer la existencia de una serie de artistas que, como el propio Fortuny, habiendo sido educados en la tradición y no queriendo romper ni oponerse a ella, no obstante, al aceptar su propio momento histórico, hubieron de debatirse dolorosamente entre el pasado y el presente, enfrentándose con su propio arte en el deseo de buscar un difícil equilibrio estético e ideológico que raramente consiguieron. En el caso concreto de Mariano Fortuny y Madrazo, estas contradicciones generadas por el enfrentamiento entre tradición y progreso fueron las circunstancias principales que le habrían de llevar a una permanente crisis de identidad artística que nunca llegó a superar felizmente. A tal situación también ayudarían sus conflictivas señas familiares marcadas por el siempre presente recuerdo del padre, un constante foco de tensión individual que jamás desapareció por completo de su vida.

Analizando rigurosamente la amplia, polifacética y desigual producción de Ma-

riano Fortuny en campos tan diversos como la pintura, el grabado, la fotografía, el diseño, la moda, la luminotecnia y la escenografía, se advierte que existen en todas ellas una rara mezcla de valores estilísticos asimilados del pasado con otros, generalmente técnicos, plenamente originales y en donde es posible valorar en su justa medida las importantes aportaciones que este artista hizo a la vanguardia de su época. En este sentido, el invento y desarrollo del sistema de Iluminación Indirecta y de la Cúpula que lleva el nombre del artista español, supusieron para el mundo del teatro innovaciones revolucionarias que abrieron



Fig. 1. *Henriette con vestido pompeyano*, Mariano Fortuny, Venecia, Museo Fortuny.

<sup>1</sup> Mariano Fortuny y Madrazo era hijo de Mariano Fortuny Marsal y de Cecilia de Madrazo Garreta, hija, a su vez, de Federico de Madrazo y Kuntz.

el camino para nuevas y geniales formas de expresión escenográfica. De igual manera, una magnífica serie de fotografías que realizó de vistas de la ciudad de Venecia, en formato de 9,5 x 30 cms. y con una panorámica de cerca de 120 grados, están hoy consideradas como obras maestras en su género, siendo modelos a imitar por su perfección formal y espectacular belleza. En ambos casos, Fortuny aprovechará las posibilidades de la técnica para desarrollar un lenguaje artístico propio no carente de clasicismo, sobre todo en su pretensión de intentar reproducir la realidad tal y como la ofrece la naturaleza. El arte, para Mariano Fortuny, tenía su razón de ser en la veracidad, es decir, en la relación con los efectos que la naturaleza ofrece a los ojos, siendo imprescindible la imitación de lo natural para alcanzar la belleza y la perfección en lo artificial.



Fig. 2.1. Estudio para un Delphos rosa. Mariano Fortuny, Venecia, Museo Fortuny.

Esta cualidad, junto con otras propias del clasicismo como la simplicidad o la armonía, se manifiestan más ostensiblemente en toda una serie de diseños textiles y prendas de vestir creados por Fortuny en donde la imitación de las formas y de los motivos

decorativos antiguos se convierten en una fuente inagotable de inspiración para el artista.

A resulta de un primer viaje efectuado a Grecia en torno al 1906, Mariano Fortuny diseñará un velo de gasa de seda imprimido por *katagami* al que bautiza con el nombre de *Knossos*, en razón a los motivos ornamentales que lo adornaban, inspirados en las cerámicas cretenses de los estilos Camares, Naturalista y de Palacio y en algunas piezas del período arcaico griego. Este velo puede considerarse como una adaptación del *himatión*, y así lo entendía el propio artista al ataviar a sus modelos con el *Knossos* de manera parecida a las figurillas femeninas de Tanagra. Gabriele D'Annunzio, en su novela *Forse che si Forse che no*, vestirá a la protagonista, Isabella Inghirami, con uno de estos velos, describiéndolos de la siguiente manera:

«Ella se envolvía en uno de esos larguísimos echarpes de gasa oriental que el tintorero alquimista Mariano Fortuny sumerge en las drogas misteriosas de sus curvas removidas con un palo de madera ora por un silfo ora por un gnomo y que saca tintadas de extraños sueños para luego estampar con sus mil bojs nuevas generaciones de astros, de plantas, de animales...»<sup>2</sup>

Estas nuevas generaciones de astros, plantas y animales son en realidad, y como ya se ha dicho anteriormente, una recreación de Fortuny de los principales motivos ornamentales del repertorio decorativo del arte griego. En general, en el diseño de estas piezas y en el de otros tejidos de las mismas características, los motivos que se aplican son muy variados, alternando las formas geométricas con las vegetales. Entre los primeros se encuentran meandros abiertos y cerrados, cintas onduladas, bandas de grecas, líneas de zig-zags, espirales, escaques... Los elementos vegetales de forma estilizada abundan bajo la forma de rosetas, palmas, cintas de palmetas unidas o encuadradas mediante líneas o fajas en espiral, flores de papiros, lirios, hojas, etc., y, junto a ellos, cenefas con filas de animales

<sup>2</sup> D'Annunzio, Gabriele, *Forse che si Forse che no*, Milán, Ed. Mondadori, 1981, p. 216.

reales o fantásticos dispuestos sobre un campo de rosas, estrellas de mar, corales y otros ejemplos de la fauna marina. Tan amplio repertorio avala el perfecto conocimiento que Mariano Fortuny tenía de las fuentes decorativas antiguas, extensible, igualmente, a otros períodos de la historia del arte.

El influjo del mundo greco-romano se manifiesta de nuevo en el diseño de uno de los vestidos más famosos de Fortuny, el *Delphos*, una túnica drapeada en satén de seda, denominada así en honor al Auriga del mismo nombre. El modelo en el que se inspiró para crear esta prenda fue el chitón jónico, puesto de moda a finales del siglo XIX en ciertos ambientes intelectuales europeos y norteamericanos por influencia de las pinturas de Frederick Leighton, Alma Tadema o John W. Watehouse.

El *Delphos*, como el chitón griego, carece de forma propia. Simplemente son rectángulos de telas que apoyan en los hombros y caen libremente a lo largo del cuerpo. A veces las piezas empleadas en la confección del vestido presentan una anchura mayor a la altura de los hombros, lo que permite ablusar la tela por encima del cinturón. Ciertos modelos se complementan con una sobretúnica corta y plisada (del mismo material y color que el vestido) que se puede considerar como una adaptación del manto corto —la clámide— usado encima del chitón tanto por los hombres como por las mujeres griegas. Pero, pese a resultar evidente la inspiración, el *Delphos* es un modelo completamente original. Mediante un sistema semi-mecánico patentado en París en 1909<sup>3</sup>, Fortuny consiguió un exclusivo plisado-ondulado de la tela, configurado por multitud de pequeños pliegues ondulantes y flexibles, que hacen que la seda modele el cuerpo y lo revele sin falsos pudores. Al resultado final de la prenda también contribuye la sugerente belleza de sus colores —violetas, blancos plateados, lilas, naranjas, verdes, rojos, rosas, azules, esmeraldas—, que hicieron escribir a L. P. Hartley en su novela *Eustace and Hilda*: «La plata y el azul del vestido “de Fortuny”



Fig. 2.2. Detalle del grupo de Diane y Afrodita del frontón este del Partenón. Londres, Museo Británico.

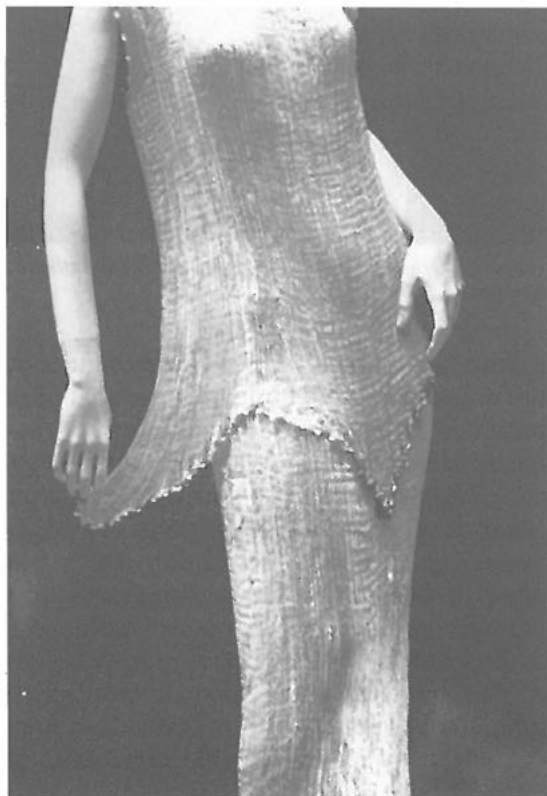


Fig. 3.1. *Delphos* de seda. Venecia, colección particular.

parecía haber tejido alrededor de ella su propio claro de luna»<sup>4</sup>.

Estos vestidos fueron concebidos por su autor como verdaderas obras de arte y como tal se hicieron y se trataron. Bajo la dirección de la esposa del artista, un reducido grupo de operarias y modistas llevaban

<sup>3</sup> Office National de la Propriété Industrielle, Patente n.º 414.119, *Genre d'étoffe plissée-ondulée*, París, 10 de junio de 1909.

<sup>4</sup> Hartley, L. P., *Eustace and Hilda*, Londres, Faber and Faber, 1990, p. 591.





Fig. 3.2. Ornite. Heraion de Samos. Berlín, Staatliche Museen (c. 555-550).

a cabo la confección de los trajes siguiendo un proceso completamente artesanal. Los patrones en papel de los modelos se diseñaban siempre en base a formas geométricas simples. Fortuny y su mujer cortaban, tintaban y estampaban las telas. A continuación se cosían las partes del vestido y se añadían unos mínimos ornamentos que a menudo se justificaban por su funcionalidad, como los botones de perlas de vidrio de Murano o las etiquetas de la marca Fortuny. En este sentido, el logotipo de la marca FORTVNY KNOSSOS, registrado en París el 6 de enero de 1908, que con muy pocas variantes se repetirá como símbolo de la marca FORTVNY VENISE, presenta un diseño gráfico de notable impacto visual a base de una tipografía mayúscula de caracteres irregulares cuya leyenda se sitúa en rededor de un dibujo geométrico de clara influencia griega.

El clasicismo de estos diseños nos parece hoy evidente. La transformación que Fortuny hace de los modelos antiguos en favor de nuevas formas en el estilo del vestir, nos lleva a considerar la existencia de ciertas vanguardias artísticas e intelectuales europeas empeñadas en conseguir un

cambio en la vestimenta contemporánea en función a razones morales e higiénicas. Sin embargo, las propuestas de los prerrafaelistas, de los modernistas, de los simbolistas o de los esteticistas no pasaron de ser por su extravagancia simples trabajos experimentales alejados por completo de la realidad histórica y destinados a una minoritaria y exclusiva clientela. Por contra, el valor de los diseños de Mariano Fortuny radica, en gran parte, en su capacidad para transmitir la imperecedera belleza de lo clásico por medio de una ropa exquisita basada en la tradición pero creada con un espíritu moderno, provocador y revolucionario. Por ello, pocas mujeres de su época se atrevieron a lucir esta ropa. Las que lo hicieron fueron aquellas que, por su fortuna, personalidad o trabajo, se sentían libres para actuar a su manera, incluso si con su conducta provocaban o escandalizaban a la sociedad. Artistas como la bailarina Isadora Duncan o las insignes actrices Eleonora Duse y Sarah Bernhardt; aristócratas como la marquesa de Casati (personaje interesantísimo del período *art déco*) o lady Diana Cooper, una de las mujeres más elegantes de Inglaterra; actrices de Hollywood como

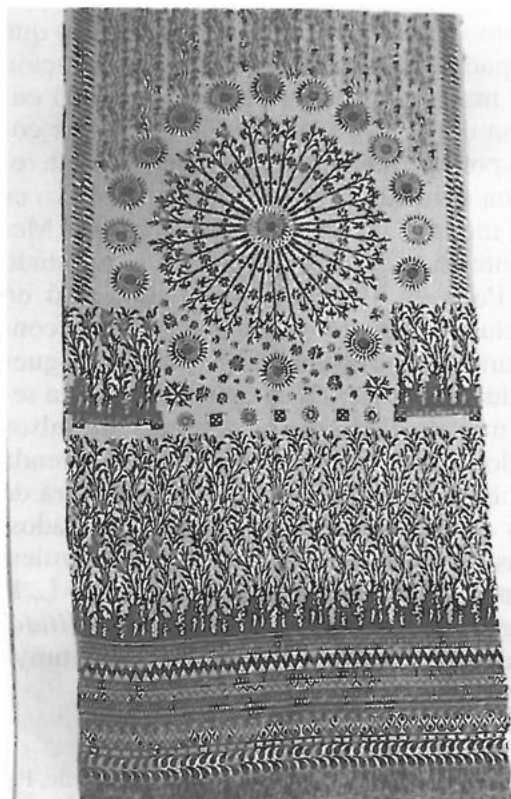


Fig. 4.1. Panel decorativo. Mariano Fortuny, Venecia, Col. Liselotte Höhs.



las hermanas Lillian y Dorothy Gish, Dolores del Río o Natasha Rambova; millonarias como la mecenas y coleccionista de arte Peggy Guggenheim, última propietaria del palacio veneciano Vernier dei Leoni (antes propiedad de la marquesa de Casati), sede de la magnífica colección de arte moderno que lleva su nombre:

«En el jardín del palacio Vernier dei Leoni, Peggy Guggenheim, con una túnica plisada de Fortuny, pasea con Mary MacCarthy por la estela transparente de ruinas de la selva extinguida de la marquesa Casati...»<sup>5</sup>.

En la actualidad, los vestidos de Mariano Fortuny son exhibidos como obras de arte en alguno de los museos más prestigiosos del mundo. Estos trajes han resistido el paso del tiempo sin perder un ápice de su elegancia y refinada sobriedad, cualidades que les confieren una gran modernidad y un clasicismo fuera de toda duda. El famoso plisado «delphos» está siendo imita-



Fig. 5. Delphos de satén de seda. Col. Elena Zareschi.



Fig. 4.2. Anfora. Artemis. Milo (c. 628). Atenas, Museo Nacional.

do hoy día por los grandes modistos del momento, que denominan a este drapeado «plisado Fortuny».

De clasicismo historicista se puede hablar en relación a los diseños textiles de Fortuny Madrazo, que tienen como fuentes de inspiración documentos del arte medieval, renacentista, barroco y neoclásico. Basándose en tejidos conservados en museos y tesoros y reproducidos, por lo demás, en numerosos cuadros de la época, el artista hará una fascinante interpretación creativa de los motivos decorativos más comunes en estos períodos de la historia del arte, lo suficientemente original como para configurar su propio repertorio sin necesidad de buscar nuevas formas en el presente.

Para estos tipos de diseños, Fortuny prefirió soportes como el terciopelo y la seda, en donde poder reproducir las texturas características de cada una de las telas imitadas, llegando, incluso, en un alarde de virtuosismo técnico, a provocar alteraciones físicas en la materia textil para simular de forma adecuada los deterioros sufridos por los tejidos a causa del uso y/o del paso del tiempo. El resultado es tan perfecto que —como escribe Malaguzzi Valeri— «ni el

<sup>5</sup> Gimferrer, Pere, *Fortuny*, Barcelona, Ed. Planeta, 1983, p. 168.

ojo ni casi la mano advierten la diferencia entre un auténtico tejido antiguo y una pieza manufacturada por Fortuny». Tal singularidad hace única la obra del creador español y la diferencia de la de los otros artistas del momento (Bevilacqua, Rubelli, Ferrara...) acogidos a la corriente *storicista*.

Centrándonos, por razones del tema, en los diseños de inspiración renacentista, hay que recordar que será de los suntuosos terciopelos *quattrocentistas* de Florencia, Venecia, Lucca y Génova de donde Fortuny extraiga la mayoría de los modelos para sus creaciones. De los tejidos venecianos tomará los dos motivos más importantes, el cardo y la granada, reproduciéndolos tanto en diseños de esquema oval —característicos de los primeros años del siglo XV— como en diseños de simetría vertical, en los que la granada y el cardo entre troncos ondulantes se disponen sinuosamente en vigorosos tallos florales que se unen entre sí por ramas, hojas y frutos. No obstante, serán los suntuosos terciopelos venecianos de una o dos alturas reproducidos mayormente por los pintores del Renacimiento su principal fuente de inspiración.

Los diseños basados en estos modelos se caracterizan por su exuberancia decorativa de troncos ondulantes recubiertos de hojas, flores y frutos que rematan en una palmeta, generalmente polilobulada, en la que se inscribe una figura vegetal. A veces suelen nacer del tronco central otras ramas sinuosas que se despegan caprichosamente en todas las direcciones, entrelazadas con flores de granadas, piñas, cardos, capullos y hojas retorcidas. La palmeta y/o, en su defecto, el arco polilobulado de perfil gótico, suelen presentar detalles graciosos añadidos a la línea inicial del contorno —rosas u

ornamentos estilizados— y enmarcan o bien a la granada, rematada por una pequeña corona rígida desarrollada de cien maneras distintas, o al cardo, cuyas pencas dan lugar al nacimiento de encantadoras floraciones. Por los demás, estos diseños se pueden encontrar en obras como *El Tríptico de la Anunciación* del Maestro de la Anunciación (Aix-en-Provence, Iglesia de la Magdalena), el *Tríptico Portinari* de Van der Goes (Florencia, Museo de los Uffizi), la serie de *La historia de santa Úrsula* de Carpaccio (Venecia, Museo de la Academia), etc.

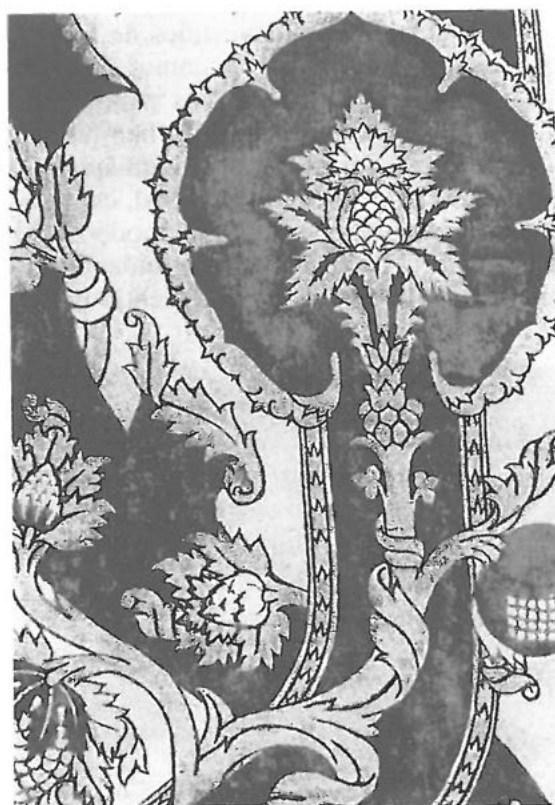


Fig. 6. Terciopelo de diseño renacentista (detalle). Mariano Fortuny, Valencia, Museo Fortuny.

# EL CLASICISMO EN LA PINTURA CRÍTICA DE LA PRIMERA DECENIA DEL SIGLO XX

AMPARO SERRANO DE HARO

UNED

En el Congreso del CEHA de Bilbao (1991-1992) la mayor animación dialéctica e intelectual se produjo en torno al tema de la vanguardia plástica española. ¿Tuvimos realmente una vanguardia? ¿Es pertinente utilizar criterios comparativos para decidirlo (es decir, intentar identificar nuestra vanguardia en base a encontrar en ella los mismos rasgos que en Francia)? ¿Puede un nacionalismo mal entendido llevarnos a «crear» una vanguardia allí donde sólo hubo un conjunto de artistas geniales que tomaban su inspiración de Francia?

He ahí una serie de preguntas importantes. Nosotros no vamos a intentar responderlas nada más que en una muy pequeña medida. Ni la complejidad del tema ni la brevedad de nuestra intervención nos lo permiten. Lo que vamos a hacer es mediante el análisis comparativo de dos críticos, el inglés Roger Fry (1866-1934) y el español Eugenio d'Ors (1882-1954), observar el fenómeno de la transmisión o la recepción de las vanguardias en un período muy peculiar, la primera decenia del siglo XX, en la que una vez que los vendavales del fauvismo, expresionismo, cubismo, arrollaron el mundo pictórico europeo, se produce un momento de reflexión, de evaluación de lo que habían sido esos fenómenos.

El primer rasgo que nos llama la atención es la faceta de pintor y *connaissanceur* de Fry (discípulo de Berenson) frente a la postura más exclusivamente literaria de D'Ors (o también de Ramón Gómez de la Serna).

Fry va a París, donde toma contacto con los artistas del momento, en torno a los cuales organiza las famosas exposiciones de las Grafton Galleries. En 1910 en torno a Cézanne, Van Gogh y Gauguin y 1912 en torno a Matisse y Picasso, pero incluyendo

también algunos pintores rusos e ingleses, especialmente Duncan Grant.

D'Ors escribe sus «Glosari» en *La Veu de Catalunya* (de 1906-1920) y desde allí presta gran atención a todos los fenómenos de arte actual; particularmente importante es su atención a la exposición de arte cubista organizada por la Galería Dalmau en 1912 (20 de abril-10 de mayo). También escribirá introducciones a catálogos como el de Joaquín Torres García, asimismo en 1912.

Pero si Fry, como crítico, es ante todo un explorador de las formas de la pintura (lo que le lleva desde el estudio del Renacimiento italiano a los post-impresionistas franceses, y de ahí a todo tipo de arte: el de los niños, el de los pueblos primitivos, etc.); la postura crítica de D'Ors está más cerca de la de un intelectual interesado en asociar las formas pictóricas a una determinada teoría, en su caso el Noucentismo y el Clasicismo (en su eterna dialéctica con el Barroco).

El mero hecho de que las energías de Fry vayan a derivar hacia la creación de los Omega Workshops y las de D'Ors hacia la creación de La Academia Breve de la Crítica de Arte demuestra la distinta perspectiva de ambos críticos.

En cierto sentido, se puede decir que nuestra vanguardia se alimenta más de papel que de pintura, o, en todo caso, que vanguardismo pictórico e interpretación crítica llegan por cauces distintos. La escisión entre *palabra* y *pintura* es mayor en España que en el mundo anglosajón.

Esto significaría que un fallo importante de la transmisión de la vanguardia en España fue su carácter más ideológico que formalista. Nos falló un análisis formalista en España y un temprano cuerpo de *connaissance*

seurs del arte. Y aunque aparentemente D'Ors encaje en ambas coordenadas, observamos en sus escritos más importantes, en los que aparentemente procede a un análisis formalista y detallado de una obra, un interés mayor por incluir esa obra en una categoría determinada que un deseo de crear categorías críticas a partir de esa obra, como es el caso de Fry.

Un factor importante, y que se produce en torno a estos años, es la domesticación o conversión a clásico de la vanguardia.

El fenómeno de conversión a clásico tiene dos facetas. Por una parte, la vuelta a lo figurativo después de la descomposición de la imagen que supuso el cubismo. Lo que vendrá con una iconografía de tipo renacentista y «clásica» (en el sentido greco-romano), que en países latinos, como Italia, España y Francia, pronto supondrá una manera clave para expresar sentimientos nacionalistas. Por otra parte, hay una «recuperación», una «domesticación», una «conversión a clásico» (es decir, portador de valores eternos) de las vanguardias, por medio de la apreciación formalista de su calidad pictórica. Éste es, sin duda, el mérito mayor de Fry y lo que permitirá la aceptación del arte abstracto en un medio tan artísticamente conservador como el norteamericano.

En España, debido a su particular situación política, la historia de las vanguardias quedará escindida no sólo entre ideología y plástica, sino en la gran oposición fraticida entre renovadores y tradicionalistas que nos llevó a nuestra guerra civil. Esta escisión o división en dos bandos de la cultura se oficializó en tiempos de la dictadura franquista y aún en nuestros días forma parte del discurso demagógico de la clase política. Sin duda, ésta es una de las razones que hizo tan difícil la recuperación de una gran figura como Eugenio d'Ors, ya que él pretendió unir ambas características: mostrarse vanguardista o renovador en la estética y conservador en la política.

Pero volviendo al tema del clasicismo, no hay duda de que era una obsesión intelectual de D'Ors, y lo va a desarrollar por partida doble.

En primer lugar, como elemento constituyente de un nacionalismo catalán bajo la adscripción de mediterráneo. Así lo deja

bien explícito en la introducción del catálogo de Joaquín Torres García (*Exposició de dibuixos i pintures de J. Torres-García*, Galerías Dalmau, Barcelona, enero de 1912), donde aconseja a los pintores catalanes que primero eliminen el «sentimiento» y los temas, tanto anecdóticos como literarios, del siglo XIX, ir a lo concreto desde lo eterno, tomar el mundo natural pero dándole orden (según él, los mediterráneos deben ser eternizadores de lo sensual, sensualistas de lo eterno). Para D'Ors, «el artista debe de hacer un esfuerzo doble para ser primero clásico, y luego genuino, puro, dedicado a lo que es arquetípico y catalán».

A fines de 1922, D'Ors se muda a Madrid; allí su obsesión por lo clásico desligado de la intención nacionalista se convierte en un «eon» o categoría crítica, influenciado, sin duda, como también lo estuvo Fry, por el libro de Wölfflin *Conceptos fundamentales en la Historia del arte*, que se publicó poco tiempo antes de su famoso libro *Tres horas en el Museo del Prado*.

Este clasicismo que defiende D'Ors, «el de las formas que pesan» frente a «las formas que vuelan» del barroco, representa la defensa de un concepto más que el análisis de una obra o artista. En palabras de José María Valverde:

«La lucha en favor de la “eterna Roma” contra los “eternos bárbaros”, de lo clásico frente a lo barroco (...), es lo importante: el arte sólo se justifica como ilustración de esa perenne dialéctica, aunque pueda gustarnos por motivos menos elevados».

Este proceso de creciente intelectualización del fenómeno artístico, en detrimento de una postura más formalista, es una evolución a la que alude él mismo en el epígrafe «De la crítica de las formas a la crítica del sentido», de su libro *Tres lecciones en el Museo del Prado*.

Hay un último aspecto, quizás anecdótico, que me gustaría señalar. La asociación que Fry establece entre bodegón y clasicismo (a través de su análisis de Cézanne) traerá como consecuencia un planteamiento pictórico de la modernidad más excelente a través de este género. Es fácil de ver cómo en el grupo de Bloomsbury se utiliza



el planteamiento del bodegón como recurso compositivo.

En la Cataluña de D'Ors se produce un fenómeno parecido, pero con una fuerte carga nacionalista y con otro tema: la mujer.

A pesar de la falta de unidad estilística y conceptual de todos los artistas que conforman el Noucentismo (Picasso, Sunyer, Clarà, Gargallo...), todos ellos toman como

punto de referencia a la mujer como evocadora de las suaves curvas del paisaje catalán y (de manera subyacente) símbolo de fertilidad intelectual y económica. Frente a la delgadez anoréxica de la mujer del Art Nouveau, surge un ideal femenino de curvas y volúmenes plenos, una mujer mediterránea. D'Ors la describe minuciosamente en *La ben plantat*, y todavía podemos encontrarla representada en la obra de algunos escritores catalanes actuales como Juan Marsé.



Sección III

## Órdenes e imágenes del retablo español

En esta sección se presentan aquellos trabajos referentes a los órdenes clásicos y su evolución en la organización del retablo. Asimismo, aquellos que han abordado el funcionamiento de la imagen religiosa como elemento formal dentro del conjunto arquitectónico. El marco cronológico abarca desde el Renacimiento a la Ilustración.

- Presidenta: Virginia Tovar
- Vicepresidenta: Rosario Camacho
- Secretaria 1.ª: Alicia Cámara
- Secretaria 2.ª: Victoria Soto



# FANTASÍA Y CLASICISMO. DEBATE SOBRE UN RETABLO PARA EL MONASTERIO DE LA MERCED DE BURGOS

AURELIO BARRÓN GARCÍA

El monasterio de la Merced de Burgos fue objeto de donaciones continuadas a lo largo del siglo XVI por parte de la familia Castillo Pesquera. Francisco de Pesquera, canónigo de la catedral de Burgos y camarero del Papa Paulo III<sup>1</sup>, contribuyó con sus dádivas al engrandecimiento del monasterio de la Merced de Burgos. Muerto el 4 de mayo de 1560, mandó en su testamento que en la capilla y retablo de los Reyes Magos se edificara de nuevo la capilla y que se adornara con un altar dedicado a la fiesta de la Anunciación<sup>2</sup>.

No se encargaron trazas para la capilla y retablo hasta 1569. La traza del retablo se confió a Rodrigo de la Haya, que dio además su parecer sobre el coste de hacerlo. Valoraron el posible coste del retablo los escultores Antonio de Elejalde, Nicolás Venero y Juan de Carranza. Los pintores Juan de Rueda, Íñigo de Valdivielso y Diego de Torres el Joven dieron su opinión sobre el coste del dorado, estofado y pintura del retablo<sup>3</sup>. Cada artista recibió 12 reales por su informe y Rodrigo de la Haya recibió por la traza sólo 44 reales; aunque se valoraban escasamente las trazas de los artistas, habrá que suponer que se trataba de un dibujo sin detalle de las medidas.

Hasta pasados diez años no se acometieron con decisión las obras. El 5 de octubre

de 1579, ante el corregidor, frailes y administradores de la obra pía para casar huérfanas que fundara Francisco de Pesquera, presentaron trazas y condiciones para hacer el retablo, Martín de la Haya, Agustín Ruiz y Antonio de Elejalde, «maestros de talla y entalladores». El corregidor ordenó que las vieran para elegir la traza que «más a su contento y gusto les diere y provechosa sea». Las debían mostrar «a personas peritas en el dicho arte de entalladura e ymaxinería para que se elixa la traça que más conbenga para que se haga el dicho retablo y elexida la traça se pregone y aperçiba remate».

Pregonado y hecho público el concurso, el 13 de octubre de 1579, se juntaron los patrones en la casa del corregidor y eligieron la traza y condiciones que presentó Martín de la Haya, «maestro de arquitectura». Los títulos se utilizaban con gran ligereza y el término de arquitecto carecía de contenido preciso. Tanto se denomina maestros de arquitectura o arquitectos a escultores como ensambladores o canteros. Se puede deducir que no existía ninguna prueba de examen para poderlo utilizar. De los documentos estudiados se entrevé que se trataba de artistas que tenían conocimientos de diseño como para trazar o que sabían comentar y valorar las trazas<sup>4</sup>.

De la traza que presentó Martín de la Haya sólo se conserva una cuarta parte escasa (fig. 1). Se trata de un alzado ortogonal con precisas mediciones. La traza buscaba adaptarse al pequeño espacio disponible en el semicírculo de la capilla. Para no estorbar en

<sup>1</sup> López Mata, T., «Nuestra Señora de la Merced, iglesia de los Mercedarios burgaleses», en *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 170, 1968, pp. 72-73.

<sup>2</sup> Archivo Histórico Provincial de Burgos, Andrés de Santotís, prot. 5.692, años 1579-1580, fols. 207 y ss. Si no se expresa lo contrario, todas las citas siguientes se extraen de este protocolo, que trata de diversos asuntos de las fundaciones de Francisco de Pesquera.

<sup>3</sup> Archivo Municipal de Burgos, SH n.º 1.886.

<sup>4</sup> Sobre este tema, Marías, F., «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», en *Academia*, n.º 48, 1979, pp. 173-216; ídem, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 494-517.

el espacio inferior, el retablo saldría hacia afuera en los cuerpos superiores. De semejante forma se disponía una tipología de retablo burgalés que tuvo su punto de arranque en el altar mayor de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, obra de Diego de Siloé y Felipe Bigarny. Las calles laterales se componían conforme a la disposición clasicista introducida por Gaspar Becerra, pero la calle central presentaba una notable originalidad y dinamismo al disponer dos espacios cóncavos cubiertos con sendas cúpulas aovadas —«cogulla o capilleta plafonada» las llama el autor— rematadas por una linterna aovada de seis pilastras cuadradas. El marco contribuiría a resaltar las escenas principales del retablo

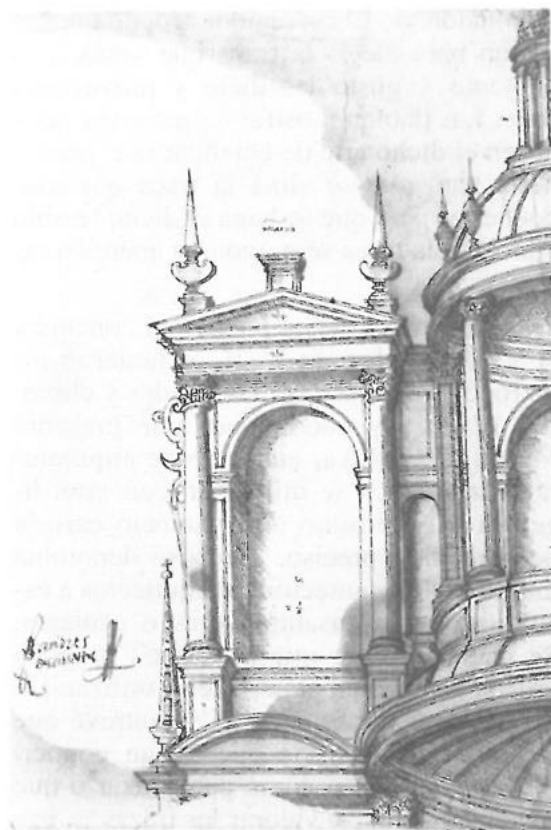


Fig. 1. Primera traza de Martín de la Haya, 5 de octubre de 1579.

que se harían con figuras de bulto redondo y de tamaño natural, contrarrestando la llamativa disposición del marco. El artista volvió a utilizar un esquema semejante en el retablo de la capilla de la Natividad de la catedral burgalesa, aunque fueron otros los recursos empleados para destacar la calle central. La misma escena de la Adoración de los Reyes preside el cuerpo superior y la

Natividad sustituyó a la escena de la Anunciación prevista en el retablo de la Merced. El saliente del templete aovado que conforma la calle central fue motivo de vivas discusiones en el pleito que estudiamos a continuación. Tenía un claro precedente en la calle central del cuerpo alto del retablo de Santa Casilda en Santa María la Mayor de Briviesca. Martín de la Haya desarrolló atrevidamente el templete abarcando toda la calle central, mientras que en Briviesca se limitaba a ocupar el ático.

La traza se acompañó de unas minuciosas condiciones que describen el retablo. Prometía hacerlo en el plazo de año y medio por mil quinientos ducados más sesenta de prometido. Señaló que si la traza era escogida pero no se quedaba con la realización de la obra no daría la traza por menos de cincuenta ducados.

Elegida la traza, invitaron al artista para que hiciera una oferta que concretó en 1.000 ducados más 60 ducados de prometido, incluyendo la traza del retablo, se quedara o no con la obra del retablo. Presentó como su fiador a Pedro de la Torre Bueras, maestro cantero que estaba realizando la obra de cantería de la capilla.

A continuación varios artistas, calificados por el escribano como «maestros de arquitectura», rebajaron sucesivamente la postura de Martín de la Haya. Se puede sospechar que actuaron concertadamente, pues actuaron como fiadores los unos de los otros. Agustín Ruiz bajó la postura a 800 ducados más 30 ducados de prometido; presentó como fiador a Pedro Jaques de Bueras. Pedro Jaques de Bueras bajó a 600 ducados y 16 ducados de prometido, señalando como fiador a Simón de Berrieza. Por último, se adjudicó a Simón de Berrieza en 400 ducados más otros 66 de prometido. En realidad, los patronos tendrían que pagar 572 ducados, pues debían hacer frente a los prometidos (cantidades que se obsequiaban a los artistas que hacían rebaja sobre el precio inicial).

Enseguida los clientes debieron acudir a la justicia sin que sepamos el motivo real. Es posible que estuvieran descontentos de la calidad del tomador y pudieron enterarse de que se habían hecho las rebajas de forma concertada para ganar los prometidos y sumarlos a la cantidad del remate. Por lo demás, no podían esperar un buen acabado de una postura que suponía poco más de una

cuarta parte del precio estimado en las condiciones. Acaso el artista tomador planteó reformas a la traza. Es posible que pidieran opinión a artistas de Burgos y de Valladolid, pues los artistas vallisoletanos que informaron el proyecto definitivo señalaron que en 1579 habían visto «otra traça casi en la misma forma con condiçiones y relación de como a de ser hecho el dicho edificio de retablo». Según testificó Pedro de la Torre Bueras en el pleito, el propio Martín de la Haya pudo sugerir modificaciones, tal vez para quedarse con un contrato que, en última instancia, consideraría suyo como tracista de la obra.

Los comitentes alegaron defectos arquitectónicos en la traza para conseguir que se declarara nulo el concurso. No hubo de ser la razón principal, pues al final buscaron poder contratar directamente a Martín de la Haya, que presentó una segunda traza muy semejante.

El pleito dio lugar a un interesante debate en el que intervinieron artistas juzgando, desde posturas diversas, un hermoso diseño que conjugaba la tradición burgalesa, derivada de la obra de Diego de Siloé, junto con la libertad de Juni en la composición de los retablos y el romanismo clasicista propagado por la obra de Becerra. Aunque el retablo no se conserva, sabemos que se realizó. Estaba acabado antes del 19 de junio de 1584<sup>5</sup>. Antonio Ponz describió el retablo brevemente pero con sagacidad, apuntando a una de las fuentes de inspiración al igual que algunos de los testigos del pleito: «Al mismo lado en el crucero es digno de observarse el retablo de la Anunciación, parecido al que le he contado a V. hablando de la capilla del Condestable en la Catedral. Las obras de escultura que hay en éste casi de todo relieve representan la Anunciación y la Adoración de los Reyes, y además se ve adornado de varias columnas con labores, y de diferentes figuras repartidas por todo él»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> En esta fecha los patronos de la capilla se concertaron de nuevo con Pedro de la Torre Bueras para acabar la capilla, aunque la obra de cantería de la capilla se detuvo en 1590 por el peligro que corría la iglesia vieja. AHPB, Andrés de Santotís, prot. 5.694, año 1584, fols. 461r-463v; prot. 5.698, año 1590, fols. 300r-301v.

<sup>6</sup> Ponz, A., *Viage de España*, Madrid, 1788, t. XII, pp. 72-73.

El 19 de noviembre de 1579, el procurador de los clientes pidió al corregidor que anulara los actos realizados y se hicieran nuevas trazas y condiciones. Alegó que la obra pía y las huérfanas habían recibido daño y debían ser restituidas

«porque la dicha traça no tiene en si porçion, ni medida aprobada, ni graçia, ni da contentamiento; lo otro porque sea obra falsa por cargar, como cargan, el segundo y terçero cuerpo en el ayre, como lo dizen las condiçiones, y cargando en el ayre de neçesidad a de ser haçer sentimiento; otro porque también sería grande daño y perjuicio si se guardase otra condiçión que diçe que lo bajo no salga la obra y que salga en lo alto porque esto no lleba termino».

Es muy probable que los argumentos los proporcionaran Juan del Ribero y Juan de Sobremazas, arquitectos residentes en Valladolid.

Al día siguiente Simón de Berrieza, junto con Agustín Ruiz y Pedro Jaques de Bueras, que verían perder sus prometidos, alegaron ante el corregidor que no se atendiera la petición de los patronos porque las posturas se hicieron legalmente y los mismos patronos aprobaron la traza de Martín de la Haya y, por tanto, habían ganado los prometidos y el remate justamente. Su procurador rebatió los argumentos de la otra parte:

«La traza que se aprobo no es falsa porque, aunque salga por lo alto y no por lo bajo y se sustente sobre las pilastras aticas, no es falsedad sino no entender la dicha traza, porque la obra sera perpetua conforme a la traza dada sin daño ni detrimento alguno y la linterna del primer vanko y cuerpo se sustentara muy bien sobre las dichas pilastras aticas, pues es de tanta concavidad el aobado que cae a la parte detras y mayor que lo que cae adelante, de manera que la mayor carga son de lo de atras con el pie derecho y vivo que lleva el retablo que es bastante para sustentar mayor buelo que el que buela del dicho aobado afuera y la obra, siendo toda una, lo uno a lo otro se sustenta y estando obligado el artifice a poner la obra en perfiçión claro esta que con esta condiçión cesan todos los ynconbenientes.»



Simón de Berrieza, Agustín Ruiz y Pedro Jaques de Bueras presentaron como testigos a varios artistas. Actuaron con bastante ingenuidad, pues dos de sus testigos declararon por la parte contraria y otros negaron parcialmente las preguntas. Presentaron a San Juan de Albiz, ensamblador de 27 años; Juan de Bueras, escultor de 48 años; Pedro de la Torre Bueras, maestro de cantería de 33 años; Pedro de Monesterio, ensamblador de Albiz de 38 años; Diego de Landa, escultor de Amurrio de 25 años; Rodrigo de la Maza, maestro de cantería de más de 40 años, y Nicolás de Venero, escultor de 59 años. Todos confirmaron la pericia en el arte de arquitectura de Martín de la Haya y Simón de Berrieza. Las preguntas más interesantes versaban sobre la bondad de la traza. Si estaba hecha conforme al arte de arquitectura y si el retablo resultante sería bueno, firme, estable y de conveniente proporción. Si sabían que las objeciones puestas contra la traza no eran cosa importante porque, como todo ello había de ser de madera fuerte y maciza de nogal y roble, las pilastras áticas sustentarían cualquier cargazón, aunque fuera mucho mayor y de mayor vuelo. Si se podía fortalecer y fijar en la pared de manera que los bancos altos, sin sustentarse sobre el primer cuerpo, puedan sustentarse en el aire. Si lo sabían los testigos por haberlo visto hacer y por estar hecho de la misma forma en obras principales como la capilla del Condestable de esta ciudad.

Pedro de Monesterio señaló que la traza se tenía por muy buena y así se consideraban las trazas de Martín de la Haya en todo el arzobispado. La obra sería muy segura por ser de poca carga «que si fuera de cantería no se pudiera hazer porque las columnas y caja de encima no podía venir de la suerte que agora esta». San Juan de Albiz señaló que «según el arte de arquitectura que tiene falta en que las columnas cargan en vacío», pero que era tan pequeña que cualquiera podía remediarla. Rodrigo de la Maza sostuvo que la traza era buena y otro tanto señaló Diego de Landa, aunque no entendía de arquitectura.

Pero no todos los testigos fueron favorables a los artistas. Nicolás de Venero no contestó a nada o no quiso saber. Pedro de la Torre Bueras y Juan de Bueras respondieron contra los intereses de los artistas y

además fueron testigos de la parte contraria. Pedro de la Torre Bueras señaló

«que la dicha traza abia de tener planta y en redondo, conforme a la traza de la capilla de cantería; y que unas columnas primeras aticas... fueran mejores cartelas para reszebir la carga de encima de la dicha obra; y más un paflon que haze obado en el cuerpo de en medio que cargan dos columnas en vacío, que conforme al arte de arquitectura esta denegado».

Alegó que aunque se podía fortalecer la obra por detrás, era posible hacerla mejor y quien hizo la traza la podría enmendar, sembrando sospechas sobre la capacidad de Berrieza. En la declaración pedida por los clientes fue más expresivo:

«El dicho Martin de la Aya entiende que conviene otra traza que sea mejor e de más contento que no la dada y escocida por ser buen arquitecto y que es perito en la dicha arte y entiende los dichos defectos.»

Acostumbrado, como cantero, a las trazas tradicionales con proyección en perspectiva, no entendió —o eso quiso manifestar— la traza de Martín de la Haya, que, como era usual entre los modernos arquitectos de su tiempo, presentó el retablo en alzado ortogonal, con todo tipo de medidas que pudieran servir a quien se encargara de la obra, si bien es cierto que se necesitaba la planta del retablo además del alzado. Así adujo que, por no tener planta, la traza del retablo no estaba en perspectiva adaptada a la forma de la capilla, aunque reconoció que en las condiciones se decía que había de colocarse en cóncavo. Juan de Bueras testificó que, según el arte de arquitectura, no podía dejar de ser falsa aunque se fortificasen las pilastras y que, si bien era posible la enmienda, el tomador no estaba obligado a ello y por tanto podría no corregirse.

A la vista del resultado de la testificación, los artistas presentaron dos nuevos testigos: Juan de Fonfría, de 50 años, y Miguel de Quevedo, de 35 años, que el procurador calificó de arquitectos. Miguel de Quevedo hizo una larga testificación que no rubricó por no saber escribir, a pesar del título de arquitecto que en este y en otros documentos utilizó. Señaló que un prego-



nero le había contado cómo se habían dado pregones y fijado cédulas en los cantones de la ciudad para que se presentasen trazas y posturas; que, además de las trazas de Martín de la Haya, Antonio de Elejalde y Agustín Ruiz, había hecho otra Simón de Berrieza, que, aunque le pidieron que la mostrase, adujo que no la quería enseñar si no la calificaban maestros, «porque su traza no la habían de sentenziar pintores». La noticia sobre la supuesta o real traza de Berrieza aparece por primera vez. El testigo podría pretender contrarrestar las acusaciones de falta de pericia que subyacen en el pleito y pudieron motivarlo. Quevedo calificó la traza de Martín de la Haya como buena y conforme al arte de arquitectura, «especialmente si la aze Simon de Berrieza, en quien esta la postrera vaja, porque es un hombre muy entendidado en la dicha arte de arquetura y siempre labra las obras que haze por sus manos». Dijo que la traza era semejante a la del altar mayor de la capilla del Condestable de Castilla, «que esta muy curiosamente hecho y le hizo un grand maestro que se llamava Diego Siloe». De la misma forma y traza eran el retablo del licenciado Mena, en el claustro de la catedral, otro que estaba a la mano izquierda dentro de la capilla de Santiago en la catedral —lo había realizado Diego Guillén— y otro en la iglesia de Sasamón en una capilla particular colateral. «Todos ellos son retablos muy buenos e de mejor parezer que otros e muy durables porque jamás se ha visto ayan echo sentimiento». Dijo que la traza no tenía falta porque las pilastras áticas bastaban para sustentar el retablo y además se podía fortalecer con la pared, sustentando en el aire los bancos altos mediante hierros. Así lo había visto en los retablos citados y especialmente en el del Condestable.

Por su parte, los patrones preguntaron a sus testigos —Pedro de la Torre Bueras y Juan de Bueras— si confirmaban los argumentos de su petición. Juan de Bueras declaró «que para gusto de este testigo y para lo que entiende del arte de arquetura no esta buena ni tiene fin ni proporción», y así lo había dicho públicamente tanto en el momento del remate de la obra como antes y después. Pedro de la Torre Bueras sostuvo que la traza no tenía proporción y repitió los argumentos de su primera declaración.

El 17 de diciembre el corregidor sentenció a favor de los patrones considerando que habían probado su petición; ordenó que se anulara el concurso y se volvieran a dar trazas.

Sin embargo, los patrones no debían querer hacer un nuevo concurso, sino encargar directamente la obra. Aparte del sistema de concurso y remate a la baja —que podía ser la ocasión para que artistas muy mediocres consiguieran contratos— se utilizaba otro sistema de contratación que se ha denominado de destajo: el cliente encargaba la obra a un maestro que se obligaba a hacerlo en cierto plazo y bajo determinadas condiciones. En consecuencia, solicitaron al corregidor poder dar a hacer el retablo a destajo. Tuvieron que demostrar que el sistema se utilizaba en el arzobispado de Burgos y presentaron las testificaciones de los ensambladores Juan de Zaldegui, de 36 años, y San Juan de Albiz y del escultor Juan de Carranza, de 59 años. Estos declararon que en el arzobispado era costumbre escoger la traza por la que se habían de hacer los retablos y contratar la obra con un maestro a vista de oficiales y tasación; que era costumbre señalar un precio para la obra que no se podía exceder. El maestro renunciaba al sobreprecio, si los tasadores la valoraban en mayor cantidad, y se descontaba si se tasaba en menos.

El corregidor, el 9 de febrero de 1580, otorgó licencia

«para que sin dar pregones ni poner çedulas puedan conçertarse con maestros peritos de que agan el dicho retablo por la traça que les pareçiere señalandoles preçio conveniente para que mejor se aga el dicho retablo y puedan sobre ello haçer qualesquier conçiertos que sean neçesarios para seguro de lo que costare».

Los clientes volvieron a encargar la traza a Martín de la Haya, que presentó un dibujo con pequeñas modificaciones a la primera traza (figs. 2 y 3). El dibujo, planteado en perspectiva y no en alzado ortogonal, se adapta al hueco de la capilla y atiende algunas de las objeciones que se habían manifestado en el pleito. Las polémicas «columnas áticas» de orden corintio son sustituidas por pilastras toscanas con cartelas en el entablamento para mejor contribuir a la sujeción del voladizo superior. Sendas cartelas

sujetas por telamones infantiles ayudarían a soportar el peso del cuerpo en saledizo. Existe una mayor proliferación ornamental de elementos del repertorio decorativo manierista y el efecto es más abigarrado: frontones recortados, columnas decoradas en su tercio inferior, abundantes cartelas y ménsulas con frutos colgantes. Además el ático y los frontones se pueblan de figuras. Como en los retablos catedralicios en los que intervino Martín de la Haya, niños desnudos portan instrumentos de la Pasión en torno a la cúpula superior.



Fig. 2. Segunda traza de Martín de la Haya, febrero de 1580.

Para mayor seguridad pidieron su parecer a varios artistas vallisoletanos que ya debían haber informado la primera traza. El 8 de marzo, en Valladolid, Juan del Ribero (Rada), Juan de Mazarredonda, arquitectos, y Antonio Zamorano, pintor y arquitecto, informaron el nuevo proyecto<sup>7</sup>. Juan del Ribero Rada fue uno de los más importantes arquitectos castellanos y desempeñó un papel muy importante en la difusión del

nuevo lenguaje clasicista de la segunda mitad del siglo XVI. De posible formación italiana, fue un artista erudito que tradujo tempranamente los *Cuatro Libros de Arquitectura* de Andrea Palladio. Introdujo la arquitectura veneciana en Castilla y admiraba la pureza arquitectónica del arte de Juan de Herrera. Sus obras más genuinas presentan elegantes portadas de gusto italiano. La limpieza arquitectónica, la superposición de órdenes y un abundante uso del orden jónico caracterizan su estilo que está más cerca de Palladio que de cualquier otro italiano de su tiempo.

Ribero Rada ha de estar detrás de los severos juicios emitidos por los tres artistas vallisoletanos sobre la traza de Martín de la Haya. Defensor del clasicismo, no podía valorar positivamente la libertad y fantasía en la composición del escultor burgalés. Los vallisoletanos desautorizaron la obra por «su mala invención y desgracia». La invención era engañosa porque tenía dos cuerpos volados en el aire, que además llevaban columnas, contra todo principio clásico, pues «la buena arquitectura a de cargar sienpre guecos sobre guecos y maciços sobre maciços en todo genero de materia ansi como si fuese plata, bronce, hierro, madera y piedra o barro cocido» «y no basta decir el artifice que la materia es madera y que la carga y buelos es de poco relieve y peso porque, aunque sea ansi, la continua carga y peso siempre se inclina a su naturaleza que es al centro de la tierra». Señalaban, en términos peyorativos, que el tracista se había inspirado en artistas flamencos como Hans Vredeman de Vries<sup>8</sup> —«la in-

que, en 1584, Ribero Rada estampó junto a la traza del puente mayor de Palencia. Varios estudios han destacado la fuerte personalidad artística de Juan del Ribero Rada: Rivero Blanco, J. J., *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de León*, León, 1982, p. 225. Bustamante García, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983, p. 88. Rodríguez G. de Ceбалlos, A., «La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada», en *Academia*, n.º 62, 1986, pp. 121-154. González Echegaray, M. C.; Aramburu-Zabala, M. A.; Alonso Ruiz, B., y Polo Sánchez, J. J., *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico*, Santander, 1991, pp. 563-569.

<sup>8</sup> Hans Vredeman de Vries fue un famoso grabador flamenco difusor del ornato manierista. Precisamente hacia 1560 se había publicado una serie de grabados con un título y 16 láminas en las que consta como Johans Vredemans Vriese.

<sup>7</sup> Sin duda el arquitecto Juan del Ribero aludido es Juan del Ribero Rada. La firma coincide con la

vención es tomada de pedaços de Vriese y mal tomada y aflamencada». Finalmente afirmaban que la traza estaba «mal repartida, mal ligada y nada cómoda, ni graciosa ni perpetua». En otro orden de cosas informaron que «si el señor de la obra gusta de que se haga por la traça sobredicha» bien costará trescientos mil maravedís de materiales y manos y otra cantidad igual la pintura, dorado y estofado.

Como reaseguro, los clientes impusieron que el contrato lo asumiera tanto Martín de la Haya, tracista, como Antonio de Elejalde, otro de los escultores más apreciados en Burgos en ese momento. Por lo demás, Elejalde había colaborado en otras obras, tanto con Martín como con su hermano Rodrigo de la Haya; con Rodrigo había realizado, entre 1574 y 1576, el retablo principal de Arroyuelo y, en enero de 1579, Martín de la Haya y Antonio de Elejalde habían contratado el retablo de la capilla mayor del monasterio de San Juan de Burgos. El 5 de mayo los patrones y administradores se concertaron con Martín de la Haya y Antonio de Elejalde, escultores. Ambos debían entregar el retablo, perfectamente acabado, en el plazo de año y medio, según la traza que quedaba en poder del escribano y según las condiciones presentadas con la primera traza, excepto que el precio no sería mayor de 800 ducados, conforme a la valoración de los vallisoletanos. Martín de la Haya y Antonio de Elejalde se habían de obligar de mancomún y dar fianzas. Una vez acabado lo tasarían dos oficiales, nombrados uno por cada parte —el de los artistas por los dos escultores—, y en discordia un tercero nombrado por el arcipreste de Burgos. Si se tasara en cantidad superior a los 800 ducados, los patrones no pagarían el sobreprecio, y si valiere menos los patrones podrían tomar el retablo o dejarlo y Martín de la Haya y Antonio de Ele-

jalde deberían hacer otro conforme a la traza y condiciones. Si tampoco recibían el segundo retablo, los fiadores devolverían el dinero recibido. Fueron fiadores Lorenzo de Puga, pintor; Francisco Castellanos, procurador; Juan de Cea, pintor, y Esteban de Aviñón, cerrajeros.

El interés de los patrones porque Martín de la Haya realizara el retablo queda manifestado no sólo por la contratación directa, sino por la diferente manera de contratar la pintura, ofrecida en remate a la



Fig. 3. Detalle.

baja. Para la pintura, dorado y estofado del retablo presentaron condiciones y posturas Lorenzo de Puga, en 800 ducados; Juan de Cea, en 900 ducados, Pedro Ruiz (de Camargo); en 950 ducados, y Constantino de Nápoles, en 1.000 ducados. Se partió de las condiciones y postura más barata, que además coincidía con el precio propuesto por los artistas vallisoletanos. Lorenzo de Puga aún rebajó su postura a 700 ducados, y fue adjudicada, el 13 de junio de 1580, a Juan de Cea, que se conformó con 600 ducados.





# EL FUNCIONAMIENTO DE LA IMAGEN EN EL RETABLO ALAVÉS DE 1500

XESQUI CASTAÑER LÓPEZ

Universidad del País Vasco / E.H.U.

La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico, susceptible de subsistir a través del tiempo<sup>1</sup>. La historia de la imagen puede considerarse como un proceso de acumulación iconográfica al que se han ido incorporando nuevos procedimientos de producción icónica<sup>2</sup>.

El período que nos ocupa se caracteriza por un gran eclecticismo lingüístico y cultural. La dialéctica entre uso y necesidad es una de las claves artísticas del momento. Si bien se considera la brevedad y sencillez como características de lo moderno, en ese momento lo clásico, esto se ve desbordado en la práctica<sup>3</sup>.

El Renacimiento en Álava se desarrolla en una fase de expansión económica. Vitoria ocupa una situación privilegiada en el contexto de Castilla; por ella pasan hacia los Países Bajos cargamentos de lana, miel y cera. Es un momento de bienestar en el que familias de comerciantes promueven la construcción de templos y el consumo de arte<sup>4</sup>.

La Vitoria del siglo XVI conoce la presión de las Comunidades. La estancia del Papa Adriano VI en la ciudad y la presencia en la Corte de personajes vitorianos, como por ejemplo D. Hernán Pérez de Esco-

riaza, que fue médico del Emperador y de Enrique VIII, traen la influencia del nuevo arte al territorio alavés.

El Renacimiento alavés tiene una gran brillantez, debido al momento de expansión económica que vive la zona, lo que supone la venida de artistas tanto españoles como extranjeros y la llegada de obras de arte, al igual que sucede en el resto de la Península<sup>5</sup>. La venida de artistas extranjeros está ampliamente documentada y se centra en personalidades como los pintores Beltrán de Amberes, Pedro de Frisa y Elías de Arras; en cuanto a los escultores, son Guiot de Beaugrant, Arnao de Bruselas, Nicolás van Haorlen, Maese Bijamoti, Jerónimo de Beaugrant y Enrique Dorus, todos ellos de origen francés o flamenco. Esto marcará los talleres locales, dotando a las imágenes de fuerza y expresividad, tal y como demandan los sermones de la época<sup>6</sup>.

Las formas visuales más comunes en este período son la concentración de figuras en grupos, generalmente retablos<sup>7</sup>, donde

<sup>1</sup> Bozal, V., *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península, 1970; Volpe, G. della, *Historia del Gusto*, Madrid, Visor, 1987; Haskell, F., *La norme et le caprice. Redécouvertes en art*, París, Flammarion, 1986; Bryson, N., *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991.

<sup>2</sup> Zunzunegui, S., *Mirar la imagen*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1984, pp. 18-19.

<sup>3</sup> Ramírez, J. A., *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 21.

<sup>4</sup> A.H.P., Vitoria: Port. Pedro de Albistur, 5272; A.H.P., Vitoria: Port. Jorge de Aramburu, 6891.

<sup>5</sup> Portilla, J. M., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, Obra Social de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 6 vols, 1967-1988; González de Zárate, J. M., *La Literatura en las Artes. Iconografía e Iconología de las Artes en el País Vasco*, S. Sebastián, Etor, 1987, pp. 161-164; Barañano, K. M.; González de Durana, J., y Juaristi, J. J., *Arte en el País Vasco*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 114; Castañer, X., *Mito y Religión en la Plástica Alavesa (1450-1650)*, Vitoria, Dip. Foral de Álava, 1989.

<sup>6</sup> A.H.P., Vitoria. Contrato con Gomecha: Prot. Diego Martínez de Salvatierra, 6711. Poder para el cobro del retablo: Prot. Cristóbal de Aldana, 6644; A.H.P. Vitoria: Prot. Pedro de Albistur, 5941, f. 248. En el inventario del Obispo de Sigüenza, en 1589, se cita un cuadro de Pedro de Frisa; A.P. San Miguel. Expediente con el contrato; A.P. San Miguel, F. I f.

<sup>7</sup> Martín González, J. J., «Tipología e iconografía del Retablo Español del Renacimiento», B.S.E.A.A., Valladolid, 1984, p. 9.

se acumulan escenas que, a veces, tienen relación unas con otras, frente al sistema italiano de la «pala» o escena única. Las representaciones están basadas en las Sagradas Escrituras y el santoral y se concretan fundamentalmente en escenas de la Pasión, Evangelistas, Vida de la Virgen o Doctores de la Iglesia.

En los primeros años del siglo XVI coexisten diferentes lenguajes en el arte alavés, producto de una sociedad plural<sup>8</sup>. Los retablos producidos en este período se caracterizan por la profusión decorativa, sobre todo de influencia italiana lombarda, que configura el llamado estilo plateresco. Existe una contradicción dentro de este estilo, ya que las imágenes que encierran estos retablos suelen ser de corte clasicista pero sufren diferentes transformaciones para adaptarse al marco, lo que, en ocasiones produce una pérdida de identidad de la figura<sup>9</sup>.

En realidad todavía persiste en ellos el espíritu gótico<sup>10</sup>, en lo que éste tiene de negación de la idea renacentista del orden y la proporción, dando un aspecto moderno a imágenes de otras épocas. El retablo plateresco impone un sistema de casillero, en el que cuerpos y calles se fragmentan considerablemente, aunque a veces el conjunto se unifica gracias a las pulseras y grandes columnas, situadas en los lados. En su temática cuentan con todo tipo de grutescos, cabezas aladas de ángeles, frutas, calaveras e incluso temas profanos.

En este momento las imágenes y relieves, así como la composición de las escenas y las actitudes de los personajes, ya conseguidas y estereotipadas, se mantendrán a lo largo del siglo. Se trata de un tipo de retablo dispuesto en tres cuerpos hori-

zontales, tres calles con sus correspondientes entrecalles, bancal bajo, ático bajo amplio y guardapolvo decorado por grutescos de traza muy pronunciada.

La arquitectura se decora con un repertorio plateresco muy variado. Los del banco, a base de medallones ornados con bustos humanos vestidos al estilo de la época. El friso del cuerpo superior está decorado con cabezas de ángeles, culminados con veneras rematadas con jarrones, sobre las calles laterales<sup>11</sup>.

Retablos que pertenecen a este estilo plateresco, en el territorio alavés, son: el Retablo Mayor de la Parroquia de San Román de Ezquerecocha; los Retablos Mayores de las Parroquias de San Juan (atribuido a Pierres Picart) y de la Asunción de Albéniz (realizado por Pedro Borges), y el del mismo nombre de la Parroquia de Arriola<sup>12</sup>; el de la Parroquia de la Purificación de Echávarri-Urtupiña; por último, el Retablo de la Parroquia de San Vicente de Arana, atribuido a Pierres Picart<sup>13</sup>.

Los tres retablos platerescos emblemáticos del arte alavés de 1500 son: el Retablo Mayor de la Parroquia de Aberásturi; el del Santuario del Yermo, en Llodio, y el de la Capilla de Bardeci, en Délica. Los tres tienen grandes similitudes arquitectónicas y compositivas respecto al funcionamiento de la imagen.

<sup>11</sup> Camón Aznar, J., *La arquitectura plateresca*, Madrid, CSIC, 1945; Fernández Gómez, M., *Los grutescos en la arquitectura del proto-renacimiento*, Valencia, Generalidad Valenciana, 1987; Estella, M., «Las obras artísticas del plateresco madrileño», *Archivo Español de Arte*, 1981, pp. 273-296; Nieto, V., y cols., *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 1989 (con abundante bibliografía).

<sup>12</sup> Portilla, J. M., «El retablo mayor de Arriola y los escultores Pedro Borges, Andrés de Araoz y Felipe de Borgoña», *Archivum Artis Lovainense Opgdragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe*, Leuven, 1981.

<sup>13</sup> Pleito con D. Almoravid-Gil, f. 185; Serrano, L., *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1930; Madoz, P., *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1847; Madinaveitia, J., «Retablos Parroquiales en Álava», *Revista Estíbaliz*, 1949, p. 23; «Port. de Ruy Sáez de Luzuriaga», años 1518 a 1554, *AHP*, n.º 6.775; «Examen y tasación del retablo de Arriola», 23 de octubre de 1548, fols. 119 y ss.; «Visita del Licenciado Martín Gil», año 1556, fol. 142; Portilla, J. M., *op. cit.*, 1968, vol. II, p. 62.

<sup>8</sup> Checa, F., *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983.

<sup>9</sup> F. Marías lo llama «la máscara plateresca» en *El largo siglo XVI. Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte Español*, Madrid, Taurus, 1989.

<sup>10</sup> Bury, J. B., «The Stylistic Term "Plateresque"», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39 (1976), pp. 199-230; Sebastián, S., «Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco», *Príncipe de Viana*, XXVII (1966), pp. 229 y ss.; ídem, «Antikisierende motiven in der Dekoration der italienischen Renaissance», *Spanischer Forschungen der Gorresgesellschaft*, XVI, 1960.

El de Aberásturi, fechado en el segundo cuarto del siglo XVI, posee una ornamentación a base de grutescos grandes dispuestos en «candelieri» de amplio follaje y cogollos carnosos, trofeos de marcado realismo, corpulentas figuras de «ignudi», medallones de rostros rotundos y cabezas de serafines un tanto toscas y en posición demasiado frontal. En este retablo hay que destacar el relieve de la Oración en el Huerto, que se halla en el primer cuerpo y señala un momento avanzado de la imagen en el siglo XVI. La figura de Jesús en Getsemaní, vuelto de espaldas, y las actitudes de los tres discípulos durmientes responden a modelos en cierto modo estereotipados. El contraste de la paz de las figuras dormidas y la serenidad vigilante de Cristo, con la turba tumultuosa conducida por Judas. Este último recurso es muy utilizado desde finales del gótico en composiciones pictóricas y relieves. Este tipo de composición tiene grandes semejanzas con el retablo de Becerril, obra de la escuela de Juan de Valmaseda, hoy en la Iglesia del Sagrario de Málaga.

El de Yermo encierra un gran interés, sobre todo por la variedad de los elementos decorativos, a base de mascarones, trofeos, follaje, tondos con rostros humanos, así como «ignudi» y todo tipo de grutescos, tal y como sucede en el anterior.

El retablo de la Capilla Bardeci de Délica, más tardío, se erigió en torno a 1550. En él destacan las columnas con «candelieri» y columnas acanaladas con grutescos en sus tercios inferiores. En cuanto a las imágenes, destaca el realismo en las figuras de los fundadores, arrodillados a los flancos del banco, y la expresividad de los personajes que componen las escenas de la Pasión, así como la fuerza compositiva de los temas y los valores plásticos de los mismos<sup>14</sup>.

A partir de 1556 se introducen las ideas de la Contrarreforma y un mayor control de

las representaciones artísticas por parte de la Iglesia, como lo demuestra la promulgación en 1591 de las *Constituciones Sinodiales*, de D. Bernardo de Sandoval y Rojas<sup>15</sup>.

Como consecuencia se produce en las manifestaciones artísticas un cierto patetismo, unido a la proliferación de elementos figurativos, siempre en relación con el dogma católico. Las figuras adquieren un carácter monumental y heroico<sup>16</sup>, y sus artífices constituyen lo que se ha venido a llamar la generación de romanistas, que, para F. Checa, tienen como meta «(...) llevar al máximo grado de exasperación el sentido versátil y multidireccional del arte manierista (...)»<sup>17</sup>.



*El Prendimiento. Iglesia de Aberásturi.*

Este romanismo no es otra cosa que una derivación del manierismo, muy debatido en la historiografía actual, con aportaciones de Wütemberger, Camón, Hocke, Gombrich, Azcárate, Shearman, Redig de Campos, Hauser y Pérez Sánchez, que le han dado la importancia que le corresponde, liberándolo de los aspec-

<sup>14</sup> En el testamento de Doña María de Ayala, descendiente del Canciller y Condesa de Valencia de D. Juan, se deja una manda en el templo, al igual que a otros santuarios existentes en los estados de los Ayala. Está fechado en 4 de Julio de 1496 en Valladolid, dejando como ejecutora testamentaria a Isabel la Católica (*A. Convento de Quejana*, n.º 746, *Ant. apart. B*, leg. I, n.º 5).

<sup>15</sup> Camón Aznar, J., «La Iconografía del Arte Trentino», *Revista de Ideas Estéticas*, 1945; ídem, «El estilo trentino», *Revista de Ideas Estéticas*, 1945; Maldonado de Guevara, Fco., «La teoría de los estilos y el período trentino», *Revista de Ideas Estéticas*, 1945, III, n.º 12; Cañedo-Argüelles Gallástegui, C., «La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII», *Revista de Ideas Estéticas*, 1974, XXXIII, n.º 127, p. 223.

<sup>16</sup> Friedlander, W., *Maniérisme et Antimaniérisme dans la Peinture Italienne*, Paris, Gallimard, 1991.

<sup>17</sup> Checa, F., *op. cit.*, 1983, p. 70.



tos peyorativos procedentes de la crítica romántica<sup>18</sup>.

Martín Gonzalez define el manierismo como una repetición del arte de Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, estereotipado y amanerado. Es por esta repetición de los esquemas de los grandes maestros por lo que se le ha tildado de arte poco original. Sin embargo para Hauser<sup>19</sup>, nunca el artista ha sido más libre, arbitrario y original, utilizando moldes y convenciones que le son dadas. Pérez Sánchez<sup>20</sup> atribuye a los manieristas rasgos de riguroso sentido de las masas y un incrustamiento casi agobiador de elementos, así como un anormal sentido de los espacios. Es, pues, un arte antinaturalista que busca sus fuentes de inspiración en elaboraciones de otros, un arte desligado de la realidad y muy caprichoso; en resumen, un arte de minorías.

Esta acepción de manierismo no encaja con el arte español del último tercio del siglo XVI y primeros años del XVII, ya que la Iglesia no podía servirse de un arte de minorías para explicar el dogma y que fuera entendible por todos. Por esta razón surge un manierismo «reformado», según Longhi, un arte fundamentalmente religioso ligado al Concilio de Trento, y que Camón ha llamado con acierto «arte trentino». Este manierismo reformado servirá de puente de unión entre el manierismo internacional y aristocrático, y el barroco naturalista y nacionalista. Su denominación de «romanismo» se debe a la influencia romana, centrada sobre todo en Miguel Ángel<sup>21</sup>.

El romanismo se impone en España en el último tercio del siglo XVI, bajo la influencia de Becerra y la iconografía de Juni, a lo que hay que unir una buena técnica escultórica. En el Norte de España se desarrolla el mayor foco romanista de toda la Península, que tiene su punto de partida en Valladolid<sup>22</sup>.

El espacio donde se desarrolla el discurso religioso continúa siendo el retablo. Es el lugar elegido como soporte plástico de la imagen religiosa y está íntimamente ligado al sermón, que en estos momentos adquiere una gran importancia, comparable a la que había tenido en la Italia del Quattrocento. El sermón aparece estructurado en la llamada *Retórica Cristiana*, cuyas reglas tratan de adaptar la filosofía de Platón y Aristóteles a los preceptos de la religión. Sermones y retablos se convierten, pues, en las formas preferidas de adoctrinamiento<sup>23</sup>.

Desde el punto de vista formal, la principal exigencia del retablo es el orden y la claridad, condiciones que, con frecuencia, aparecen en los contratos, así como los programas iconográficos que hayan de ser reproducidos en el mismo. Por su parte, la arquitectura de los retablos romanistas se caracteriza por su clasicismo<sup>24</sup>. Las dimensiones del retablo están en función de la altura y disposición del ábside. La columna es el elemento fundamental; su fuste es estriado y, a veces, en parte decorada con relieves. A menudo utiliza órdenes clásicos superpuestos.

Como elementos importantes del retablo romanista se pueden destacar los frontones triangulares y curvos, en un primer momento, como sucede en el Retablo de la Párrquia de Lagrán. Después se ven invadidos de volutas partidas y mixtilíneas. En los derrames del frontón se colocan niños desnudos. Hay que distinguir entre fronto-

<sup>18</sup> Weise, G., «Le maniérisme: histoire d'un terme», *Informa. d'histoire de l'Art*, 1962, VII, pp. 34-40; Shearman, J., *Manierismo*, Madrid, 1984; Hocke, G. R., *El Manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual...*, Madrid, 1961; Hugh Smyth, C., «Manierism and Maniera», *The Renaissance and Manierism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, II, Princeton, 1963; Smart, A., *The Renaissance and Manierism in Italy*, New York, 1971.

<sup>19</sup> Hauser, A., *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del Arte Moderno*, Madrid, 1965, p. 68.

<sup>20</sup> Pérez Sánchez, A. E., «Sobre los pintores de El Escorial», *Goya*, n.º 56-57, p. 149.

<sup>21</sup> Weise, G., *Die Plastik Der Renaissance und des Frübarok im Nordlinchen Spanien*, vol. I, *Die Romanisten*, Tübingen, 1959, p. X.

<sup>22</sup> Azcárate, J. M., *Escultura del siglo XVI*, Madrid, 1959, p. 275; García Gáñza, M. C., *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, 1986, p. 13.

<sup>23</sup> Cueva, D. de la, *Sermón de la Purísima Concepción de Nuestra Señora...*, Madrid, 1644; Cueva y Bayas, J. de la, *Sermones de la Purísima Concepción...*, María Santísima, Madrid, 1701.

<sup>24</sup> Andrés Ordax, S., *La escultura romanista en Álava*, Vitoria, Dip. Foral, 1973; García Gáñza, M. C., *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986, 2.ª ed.



nes principales que cubren las calles y los frontones secundarios que rematan las cajas. Los marcos que encuadran éstas suelen ser rectangulares y presentan en sus esquinas salientes de forma quebrada llamados «orejas». En las entrecalles se colocan hornacinas con arco de medio punto, en donde se ubican figuras de bulto entero.

Las proporciones de los retablos alaveses no se adecúan a la corrección de dimensiones de Vitruvio. Según éstas, las figuras de la parte alta del retablo deben hacerse de mayor tamaño que las inferiores, pues la perspectiva óptica las empuja. Es por esto por lo que la importancia de las escenas sube hacia arriba y el tamaño de las figuras también, de tal manera que las figuras de bulto redondo del remate se hacen más monumentales.

El retablo y el sermón se complementan en sus funciones. Ambos pretenden impresionar y conmover los sentidos del pueblo. Para conseguir esto se produce en el retablo una tendencia a la concepción arquitectónica y a la grandiosidad, que es lo que ocasiona mayor conmoción en el fiel, así como una especie de teatralidad que permite a los fieles adentrarse en las escenas sagradas y vivirlas directamente. Buen ejemplo de esto lo constituye el retablo de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Peñacerrada<sup>25</sup>. Es éste uno de los más significativo del territorio alavés. Bien dorado y estofado, constituye un ejemplo de fusión de influencias. Por una parte recibe la influencia del plateresco en la decoración y hornacinas que enmarcan algunas figuras; por otra, recoge la influencia del manierismo clasicista en las columnas que son los ejes principales del armazón del retablo.

En Álava el movimiento romanista es muy rico, observándose la influencia de las formas clásicas del Renacimiento y, sobre todo, el influjo de Miguel Ángel, sólo que con un lenguaje más monumental e idealista. Uno de los mejores representantes de este movimiento es Juan de Anchieta<sup>26</sup>. Bajo la influencia de su taller existe, una



*La Visitación. Iglesia de Lagrán.*



*La Visitación. Iglesia de Peñacerrada.*

Anunciación en la Parroquia de San Saturnino de Tolosa, en Zaldueño, y un Cristo Eucarístico en la puerta del Sagrario de la Parroquia de Alecha.

<sup>25</sup> Barañano, K., y cols., *op. cit.*, 1987, p. 78.

<sup>26</sup> Andrés Ordax, S., «Dos nuevos relieves de Anchieta en San Miguel de Vitoria», *B.S.A.A.*, XLII, 1976, pp. 409-472; ídem, «El retablo de Anchieta en Moneo (Burgos)», *B.S.A.A.*, XLIII, 1977, pp. 437-444; Berrueto, J., «Un crucifijo de Juan de Anchie-

ta» *B.R.S.V.A.P.*, Homenaje a D. Julio Urquijo, 1949, p. 425; Cabezo, J., «La obra de Anchieta en Tafalla», *Príncipe de Viana*, n.º 32, 1948, p. 277; Camón Aznar, J., *El escultor Juan de Anchieta*, Pamplona, 1943; ídem, «La significación artística de Juan de Anchieta», *Príncipe de Viana*, n.º 2, 1941, p. 9.

De influencia anchetiana, existe un rico repertorio en la provincia. Su estilo ha sido estudiado por Azcárate y M. Portilla, que lo definen así:

«(...) Rostros hoscos de ceños fruncidos y narices prominentes, los cráneos desnudos, las cabezas de personajes velados, el tratamiento miguelangelesco de las barbas (...). Las musculaturas poderosas, los escorzos violentos, los ropajes dispuestos en pliegues amplios (...).»

En Zaldueño se encuentran los relieves del arco del coro que representan la Anunciación, y en Vicuña, el medallón de

realiza una lectura en clave heroica y monumental de ciertas figuras miguelanguelascas de la Capilla Sixtina, en una idea en que lo monumental no aparece exento de un grado de patetismo (...)»<sup>27</sup>. De su taller hay abundantes muestras. Se le atribuye, junto con Pierres Picart, la realización del Retablo Mayor de la Parroquia de San Juan Bautista de Ullívarri-Arana<sup>28</sup>. Los relieves de este retablo ofrecen un gran detallismo, incluso en la decoración. En concreto, en la representación de San Juan Evangelista, además se produce un sentido narrativo fuera de lo común. En el fondo aparece una escena pintada que representa al Santo en un caldero de aceite hirviendo que hace



*San Lucas. Santa María de Salvatierra.*



*Evangelista San Juan. Ullívarri-Arana.*

San Pedro del arco del coro. Otra tipología que pertenece a su círculo es la figura de Cristo resucitado con la cruz, generalmente en las puertas de los sagrarios, con las figuras de San Pedro y San Pablo en los flancos.

La mayor parte de las obras romanistas existentes en Álava se deben a Lope de Larrrea y su taller. De su propia mano es el Retablo Mayor de la Parroquia de Santa María de Salvatierra. Para F. Checa, «(...)

alusión a un pasaje de su vida. El Emperador Domiciano le condenó a morir en una tinaja llena de aceite hirviendo, colocada frente a la Puerta Latina, pero salió ileso completamente.

<sup>27</sup> Checa, F., *op. cit.*, p. 230.

<sup>28</sup> Andrés Ordax, S., «El retablo mayor de la Iglesia parroquial de Ullívarri Arana», *Revista de la Universidad Complutense*, XXII, n.º 87, julio-septiembre, 1973; Castañer, X., *op. cit.*, 1989, p. 203.

En este mismo retablo de Ullívarri-Arana, el relieve de la Última Cena es uno de los más originales del romanismo alavés, especialmente en su aspecto compositivo, ya que la imagen de Cristo no ocupa exactamente el centro de la escena, sino que se confunde con el resto de las figuras. La profundidad está marcada por la línea oblicua de la mesa, alrededor de la cual están colocadas las figuras, con posturas y gestos acoplándose a la escena.

Sin lugar a duda, el taller más importante de esta época es el de Lope de Larrea, antes mencionado. Afincado en Salvatierra, se le atribuyen los retablos de: San Pedro de Vicuña y la Virgen del Carmen, en Araya; los del Carmen y San Gregorio en

San Juan de Salvatierra, el de San Antonio en Ordoñana, y los cuerpos centrales de los retablos mayores de Narvaja y Larrea. Su exquisita sensibilidad se manifiesta, de manera especial, en el busto orante de D. Rodrigo Sáez de Vicuña.

Realizados en su taller, se encuentra el retablo de Etura, en el que colaboraron sus hijos, Pedro de Ercilla, Pedro de Arriaga y Pedro de Unzueta. También se atribuyen a su círculo los sagrarios romanistas con la figura de Cristo Eucarístico, con ángeles arrodillados. Este mismo esquema lo repite en las puertas de los sagrarios de Larrea, Narvaja, Onraitia, Roitegui, Eguileor, Musitu, Etura y Aspuru.





# EVOLUCIÓN DE LOS SOPORTES Y DE LOS ÓRDENES CLÁSICOS EN EL RETABLO BAJOEXTREMEÑO

ROMÁN HERNÁNDEZ NIEVES

El retablo se ha definido como el conjunto de imágenes, pintadas o de talla, que representan o ilustran una historia o episodio sacro, se ordenan en un espacio arquitectónico de madera, piedra u otro material y decoran un altar. Como dice Martín González, «el mayor protagonismo del retablo recae sobre el tipo de soportes, hasta el punto de que en los estudios suelen clasificarse los retablos en función de ellos»<sup>1</sup>.

Los retablos bajoextremeños del primer tercio del siglo XVI utilizaron como delimitaciones verticales de las calles pilastras góticas con repisas y doseletes para pequeñas tallas superpuestas y rematadas en pináculos. Estas divisiones verticales del retablo se encuentran en Calzadilla de los Barros, donde se aúnan las pervivencias góticas con elementos mudéjares y renacentistas, y en Medina de Torres. El retablo de esta localidad y el de las Tribulaciones de la catedral de Badajoz mantienen del pasado un rasgo característico: la ruptura de la horizontalidad de los cuerpos. Otros retablos más modestos muestran un sencillo esquema de casillero a base de pilastras decoradas y entablamentos, como el mayor de Santa María del Mercado de Albuquerque.

Los primeros *balaustres* de la retablística bajoextremeña datan de la década de los cuarenta con el triunfo del plateresco; sin embargo, el balaustre no suplantó rápidamente al soporte gotizante, que persistiría por algún tiempo. Ello explica que el mencionado retablo de Medina de las Torres y el plateresco de Arroyo de San Serván se labren en la citada década del siglo XVI siguiendo códigos arquitectónicos diferentes.

El balaustre perdió su protagonismo como elemento sustentante hacia la década de los sesenta, época en que deja también de usarse en Sevilla, aunque su influencia se prolongó veinte años más<sup>2</sup>. El balaustre no es un elemento de soporte de gran altura; sin embargo, en el actual retablo mayor de Torremayor se disponen cuatro ejemplares gigantes, similares a los de Ceclavín, en Cáceres. El balaustre bajoextremeño suele coronarse con capiteles jónicos y compuestos, a veces muy esquematizados, o no se vincula claramente a ningún orden clásico. Lo más frecuente es que no alterne con otros tipos de soportes en el retablo. Los mejores conjuntos retablísticos de la Baja Extremadura, que utilizaron el balaustre como elemento de soporte, son los de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra (obra de Roque Balduque, que los importó de Sevilla), los desaparecidos retablos de Puebla de Alcocer, Casas de Don Pedro y la parroquia de Santiago en Medellín. En este último se encontraban los ejemplares más finamente tallados.

La estética plateresca, a la que se vincula el balaustre, se prolongó hasta finales del siglo XVI; para entonces ya había sido sustituido por la columna, como se observa en el retablo mayor de Talavera la Real.

Como dice Raya Raya, el soporte es «elemento esencial de la arquitectura de retablos, puesto que representa el eje de la construcción y como tal sirve para enlazar los diferentes cuerpos»<sup>3</sup>. El soporte que alcanzó mayor desarrollo en la retablística bajoextremeña fue, sin duda, la *columna* en

<sup>1</sup> Martín González, J. J., *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, p. 12.

<sup>2</sup> Palomero Páramo, J., *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983, pp. 90-91.

<sup>3</sup> Raya Raya, M. A., *El retablo en Córdoba durante el siglo XVII*, Córdoba, 1980, p. 31.



Torremayor.



Talavera.

Villafranca), etc. El empleo de la columna retallada no rebasó seguramente el siglo XVI.

En la centuria siguiente la columna de mayor aceptación fue la de fuste estriado, hasta la suplantación por la salomónica mediado ya el siglo XVII. Las columnas *estriadas* más clásicas en la Baja Extremadura son aquellas que presentan todo su fuste estriado o acanalado en sentido vertical [retablos clasicistas de Azuaga (1578-1596), Salvaleón (1612-1623), Almendralejo (1612-1627), Montijo (primera mitad del XVII), etc.], y las que presentan el tercio inferior con canales y contracanales y el resto con estrías verticales; es decir, la columna bocelada-estriada, como las del retablo mayor de Bienvenida (1613-1617) o las labradas por Antonio Morgado en el retablo de las Reliquias de la catedral pacense en 1656. En torno a mediados del siglo XVII se localizan las columnas entorchadas o mel-

sus diversas modalidades. Los tipos más utilizados fueron la columna lisa, retallada, estriada, entorchada, salomónica, y la decorada con rocalla; ésta fue posterior al uso del estípite. En el último tercio del siglo XVI la columna se alzó como elemento de soporte indiscutible en los retablos. La columna de fuste liso apenas se utilizó; la que realmente sustituyó al balaustre fue la columna retallada, que es de fuste liso pero decorada con grutescos y otros motivos. Esta decoración puede recubrir toda la caña (cuerpo inferior del retablo mayor de Nuestra Señora de Villafranca de los Barros); con mayor frecuencia se presenta retallada en su tercio inferior y estriada en el resto, rematándose con capiteles diversos: corintios (en el retablo mayor de Talavera), jónicos, corintios y compuestos (en el de



Salvaleón.



Catedral de Badajoz

cochadas, es decir, de fuste estriado en espiral, modalidad que no tuvo gran desarrollo (retablo de Nuestra Señora de los Remedios de la ex-colegiata de Zafra, fechado en 1644). Mayor desarrollo alcanzó la columna de fuste estriado a arpón o en



Catedral de Badajoz.



Zafra.

espina, contemporánea ya de la columna salomónica y con la que coexistió hasta la total y definitiva implantación de ésta. La columna estriada, en sus diversas modalidades, representa el fuste propio del retablo clasicista bajoextremeño y se corona con cualquiera de los órdenes clásicos. La superposición de los órdenes no siguió una norma fija: dórico y jónico en Salvaleón; jónico y corintio en Bienvenida; dórico, jónico y compuesto en Azuaga; corintio, jónico y corintio en Montijo; corintio en Almendralejo, etc.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> En Álava, Burgos y La Rioja la columna estriada tuvo su auge entre 1600-1650, prolongándose su uso hasta 1666 [Vélez Chaurri, J. J., *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990, p. 102].

La aparición de la columna *salomónica* en España se documenta, según zonas, en las décadas de los treinta y de los cuarenta del siglo XVII y estuvo vigente hasta, por lo menos, el primer decenio de la centuria siguiente<sup>5</sup>. En la Baja Extremadura su aparición es posterior y el uso fue también más prolongado.

El introductor de la columna salomónica en la Baja Extremadura fue Blas de Escobar, maestro sevillano establecido en Zafra, que las labró para el retablo mayor de la ex-

En la campiña cordobesa la columna de estrías aboceladas tuvo gran aceptación durante la primera mitad del XVII, la de caña entorchada en el segundo cuarto del XVII y la de caña a arpón o en espina en la década de los treinta del mismo siglo (Raya Raya, M. A., *Retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987, pp. 140-141).

<sup>5</sup> Martín González, *op. cit.*, pp. 12-13.

colegiata de Zafra en 1666; sin embargo, el maestro Escobar no usó el fuste salomónico en el retablo mayor de la catedral de Badajoz, hoy en la capilla del Sagrario y fechado en 1668, por expreso deseo del obispo, que prefería la columna «entorchada a arpón»<sup>6</sup>. Los maestros que más uso hicieron de la columna de fuste estriado a arpón fueron los entalladores zafrenses discípulos y seguidores de Blas de Escobar: Juan Martínez de Vargas labró estos fustes en el retablo mayor de Villagarcía de la Torre (1677-1678); su rival y competidor Alonso Rodríguez Lucas lo hizo en el retablo de San Julian de la Seo pacense (1678) y en el de Ribera del Fresno (1694-1695), donde aparecen retallados en su tercio inferior. La utilización del fuste estriado a arpón no sobrepasó el siglo XVII, pero coexistió con los primeros ensayos de la columna salomónica desde 1666. Lo que indica que la implantación de ésta no se produjo repentinamente, sino que su empleo se impuso poco a poco y durante el último tercio del siglo XVII; su triunfo fue rotundo en la centuria siguiente, siendo el soporte por excelencia de la retablistica dieciochesca en la Baja Extremadura.

La columna salomónica —llamada en la documentación aculebrada, entorchada, torsa, etc.— se conoce de antiguo. El Barroco la erigió «en su elemento más característico y más fecundo», como dice Otero Túñez<sup>7</sup>. No es usual en la Baja Extremadura la columna salomónica de fuste liso o estriado<sup>8</sup>, sino ornamentado con diversos elementos; este hecho y la fecha de introducción del fuste salomónico indican que llegó a la Baja Extremadura bastante evolucionado. El soporte salomónico se presenta generalmente aislado y en número par; aunque los maestros zafrenses, pioneros en su utilización, lo presentaron pareado en el retablo mayor de la ex-colegiata de Zafra y en los homorfos

de Nuestra Señora de la Antigua y de San Blas de la catedral pacense<sup>9</sup>. El número de roscas o vueltas, es decir, de espiras, suele ser seis; empiezan en seno o lomo y terminan en garganta, se desarrollan indistintamente de izquierda a derecha y al revés; el elemento decorativo más frecuente es la vid: el tallo se ciñe a la garganta de la espira y las hojas y racimos al lomo o éntasis. Con ser el más usual, no es el único recurso decorativo del fuste salomónico. En el cuerpo inferior del actual retablo mayor de la seo pacense Ginés López decoró las columnas salomónicas de cinco espiras con rosetas, no con vides. Mención especial merecen las columnas salomónicas de los retablos oliventinos, dentro de la estética lusa del momento, donde se incorporan al fuste torso pájaros, incluso un pequeño simio.

La columna salomónica adoptó el orden corintio y compuesto exclusivamente.

*El estípite* aparece en la última década del siglo XVIII y «fue adueñándose del retablo barroco en la primera mitad del siglo XVIII. Coexistió con la columna salomónica, pero fue poco a poco desplazándola»<sup>10</sup>. Este comportamiento es válido para la Baja Extremadura, donde se documenta la utilización de estípites desde 1717, importados de Madrid por Ginés López en el actual retablo mayor de la catedral de Badajoz; aquí se combinan con las columnas salomónicas y se decoran con abundante hojarasca. Más estilizados fueron los estípites que Sebastián Jiménez labró para el retablo mayor de la parroquia del Santísimo Cristo de Fuente del Maestre (1719-1723). En el cuerpo superior de este retablo se halla una combinación de estípite y columna salomónica. El maestro Jiménez volvió a mostrarse brillante en la labra de los estípites policromados del retablo mayor de Aceuchal (1739-1757), donde utilizó de nuevo la combinación columna-estípite, aquí iniciándolo con una columna retallada que se convierte en estípite a partir de su primer tercio. Los maestros jerezanos utilizaron

<sup>6</sup> Ávila Ruiz, R. M., *Los retablos de la catedral de Badajoz*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad Complutense. Madrid, 1978. p. 166.

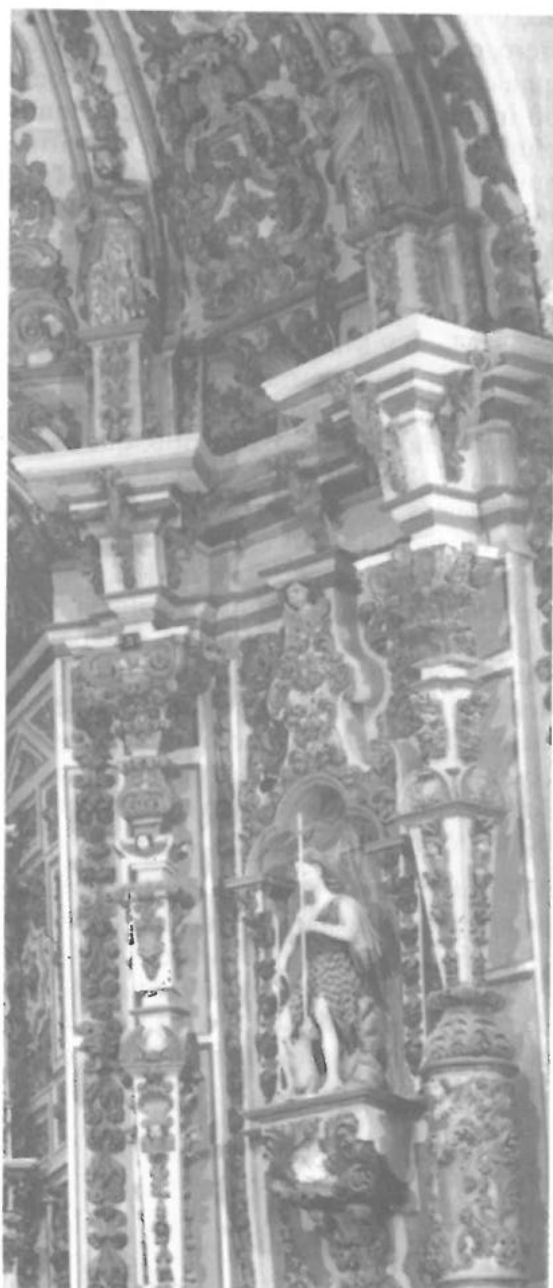
<sup>7</sup> Otero Túñez, A., «Las primeras columnas salomónicas en España», *Boletín de la Universidad de Santiago*, Santiago de Compostela (1995), p. 339.

<sup>8</sup> Rodríguez Lucas labró en el retablo mayor del Convento de las Clarisas de Zafra, por expreso deseo de las monjas, dos columnas salomónicas de fuste estriado y decorado con vides.

<sup>9</sup> Previamente, Blas de Escobar había realizado ensayos con columnas salomónicas en el retablo mayor del convento cordobés de Santa Clara de Montilla, hacia 1652 (Raya Raya, M. A., *El retablo barroco...*, p. 141).

<sup>10</sup> Martín González, J. J., *op. cit.*, p. 13.





*Aceuchal.*



*Barcarrota.*

asiduamente el estípite como elemento de soporte. Del taller familiar de los Ramos de Castro y Núñez Barrero salieron numerosos retablos de estípites para Jerez de los Caballeros y su zona de influencia durante gran parte del siglo XVIII. Juan Ramos de Castro el Joven se mostró espléndido en el magnífico retablo de Nuestra Señora de Valvanera de Zafra (1744), donde alternó el uso del estípite en el centro del retablo con columnas ratalladas en su tercio inferior y salomónicas en el resto a los extremos; al mismo maestro se le atribuye el retablo mayor de San Miguel de Jerez de los Caba-

lleros<sup>11</sup>, donde el estípite está plenamente consolidado como elemento de soporte único.

Otro de los grandes retablos de estípites se encuentra en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos. Sus estípites, originales como otros aspec-

<sup>11</sup> Solís Rodríguez, C., «El retablo de Nuestra Señora de Valvanera de Zafra», *Revista de Feria* (1987); Tejada Vizuite, F., *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*, Mérida, 1986, p. 87.

tos de este retablo, incorporan en su tramo central relieves con bustos de los Evangelistas San Pedro y San Pablo.

El estípite no se adscribe normativamente a ningún orden clásico; cuando lo hace, se remata en capiteles jónicos, corintios o compuestos. Se combinó armónicamente con la columna salomónica, pese al dinamismo ondulante de ésta y a la verticalidad estática y fragmentada de aquél.

A partir de la década de los sesenta del siglo XVIII el retablo barroco abandona el estípite, retomando *la columna* como elemento de soporte. En el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota (1760-1770) aún pervive el estípite en los extremos, pero en su calle central se dispusieron ya dos columnas compuestas retalladas en sus tercios inferiores con elementos del repertorio rococó, separados por un anillo del resto de la caña, ésta estriada e igualmente decorada con rocalla. Idénticas columnas fueron labradas por el mismo maestro, Agustín Núñez Barrero el Viejo, en el retablo mayor de Santa Marta de los Barros en 1761. Sin embargo, en el retablo mayor de Santa María de Mérida (1764) utilizó como soporte cuatro columnas compuestas de fuste estriado con guirnalda enroscada; pero debe tenerse presente que en dicha obra el artista siguió una traza foránea, diseñada por el tallista Jerónimo Núñez. En 1764 Antonio Trivi-

ño, consocio que sobrevivió a Núñez Barrero, contrató el retablo mayor de la parroquia de Santiago de Barcarrota. En el cuerpo inferior labró cuatro esbeltas columnas muy similares a las utilizadas en la parroquia de Nuestra Señora de Soterráneo de la misma localidad y a las de Santa Marta. En el cuerpo superior del retablo de Santiago aún se utilizaron finos estípites. Contemporáneo de los citados retablos de Barcarrota, Santa Marta y Mérida fue el destruido retablo mayor de la parroquia de Santa María de Jerez de los Caballeros, obra del maestro cacereño Vicente Barbadillo, que lo labró entre 1761 y 1763; utilizó columnas compuestas de fuste estriado con decoración de rocalla en el tercio inferior y con los característicos lazos y borlones en el superior. Columnas de fuste totalmente recubierto de rocalla son los que se labraron para el retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Coronada de Villafranca de los Barros. Las laterales muestran una original combinación de fuste estriado en espiral en su primer tercio y rocalla en el resto con cabezas de angelitos.

Estos últimos retablos citados son las postreras manifestaciones de la desbordante estética barroca de finales del siglo XVIII. La delirante fantasía se verá frenada a partir de la década de los setenta por el ideal estético que impuso el Neoclasicismo<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Para más datos sobre el retablo bajoextremeño, véase Hernández Nieves, R., *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, Mérida, 1991.

# LOS ÓRDENES EN LOS RETABLOS BURGALESES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

LENA S. IGLESIAS ROUCO  
M.<sup>a</sup> JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ

Universidad de Valladolid

Tal como viene poniéndose de manifiesto en diversos estudios que han sido publicados en los últimos decenios, las propuestas de transformación concebidas por el gobierno ilustrado alcanzaron amplio eco en la región burgalesa, relativamente próxima al centro de poder desde el que aquéllas se proponían y recorrida por ejes viarios considerados de vital importancia para su irradiación efectiva. El contenido de las mismas obtuvo expresión propia en las manifestaciones artísticas de carácter religioso que, a partir de fórmulas inspiradas en el más vibrante barroco, fueron adquiriendo una nueva apariencia con el propósito de adaptarse a la corriente clasicista desde un contexto cultural en progresiva secularización. En este sentido la concepción de los retablos que van a llevarse a cabo durante el período resulta elocuente testimonio. Y, aun cuando su conocimiento se halla en proceso de estudio, los datos reunidos hasta la fecha permiten afirmar que responden a una intención generalizada de ofrecer apariencia distinta pero conservando, en la mayoría de los casos, planteamientos tradicionales.

Esta voluntad de concierto entre permanencia y renovación ofrece aspectos diferenciados de acuerdo con la secuencia temporal a la que corresponden y a la realidad social de la que emanan. En relación con su cronología, los retablos burgaleses de mediados del Setecientos culminan la evolución de un barroco abigarrado<sup>1</sup> donde los ambientes interiores obtienen tratamiento

preferencial. Aprovechan al máximo las posibilidades de los espacios que presiden, constituyéndose en monumentales conjuntos de madera sobredorada con movida traza y densa decoración. Progresivamente, a lo largo del tercer cuarto de siglo van observándose importantes cambios. Continúa la integración respecto al marco arquitectónico donde se ubican, pero su disposición general y elementos aparecen definidos con mayor claridad y las superficies doradas, tal como venía recomendándose desde las instancias oficiales<sup>2</sup>, comienzan a ser sustituidas por otras donde se imitan las calidades marmóreas con cuidadas labores jaspeadas. En el último cuarto de siglo, tales innovaciones alcanzaron plena consolidación, dando origen a composiciones clasicistas. Y, finalmente, en torno al 1800 empiezan a imponerse sencillas piezas que, con la austeridad propia del neoclasicismo, alcanzaron plena divulgación a lo largo de la primera mitad del siglo XIX.

Pero tal progresiva transformación se ofrece con características propias de acuerdo con las circunstancias que concurren en la realización de los distintos retablos. Éstos, por lo común, no suelen corresponder a

---

ja (1600-1780), Vitoria, 1990; R. J. Payo Hernanz, «El arquitecto barroco burgalés Joaquín de Villandiego y su actividad retablística», *B.I.F.G.* n.º 207, 1993/2, pp. 333-365, etc.

<sup>2</sup> A este respecto, cfr. J. J. Martín González, «Problemática del retablo bajo Carlos III», *Fragmentos*, n.º 12-14, 1988, pp. 33-43, y «Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos», *B.S.A.A.*, LVIII, Valladolid, 1992, pp. 489-496. Sobre la acogida de esta normativa en la provincia burgalesa resulta muy significativa la Carta Pastoral de don Antonio Bernardo Calderón, obispo de Osma: A. DIOC. BURGOS: *Libro de Fábrica de la Parroquia de Quintana del Pidio 1750-1854*.

---

<sup>1</sup> Sobre este aspecto, cfr., entre otros, J. J. Martín González, *Escultura barroca castellana*, Valladolid, 1970, pp. 187-189; *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, 1983, pp. 470-471; *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, pp. 169-170; J. J. Vélez Chauri, *El retablo barroco en los límites de las Provincias de Álava, Burgos y La Rio-*

parroquias levantadas de nueva planta cuyo espacio trata de amueblarse con el mobiliario ya existente; de esta forma establecen una cierta relación de permanencia respecto al pasado que, además, resulta muy oportuna ante el natural agotamiento de recursos derivado de la propia empresa arquitectónica. Por el contrario, serán las parroquias y capillas más antiguas las que, con el deseo de obtener un «...maior ornato y decencia...»<sup>3</sup>, traten de lograr una cierta modernización de su aspecto con un coste relativamente módico. Estas actuaciones suelen llevarlas a cabo artífices locales y muestran una cierta preferencia por modelos tradicionales, incorporando, incluso, algunos elementos escultóricos de los conjuntos sustituidos<sup>4</sup>. Casos significativos son, sin embargo, aquellos vinculados con la iniciativa de particulares de relevante posición que, disponiendo de amplios posibles, desean dejar su nombre perpetuado en la ejecución de empresas adecuadas a los nuevos tiempos. Recurren, para ello, a profesionales formados en el mundo académico que proyectarán obras en las que los presupuestos estéticos del momento quedan ampliamente recogidos ya bien en retablos que presiden el conjunto parroquial o capillas levantadas, también, bajo su patrocinio<sup>5</sup>.

Ambos tipos de intervenciones supusieron una clara potenciación de la presencia de los órdenes como principales elementos, recuperando un esquema compositivo que había alcanzado amplio desarrollo a partir del segundo tercio del siglo XVII<sup>6</sup>. Altos

zócalos, frecuentemente flanqueados por pilastras, actuaron de soporte a grandes máquinas retablisticas con un dominio del cuerpo central cuya organización tripartita y marcada focalidad se articulaba a través de monumentales columnas. Les servían de apoyo grandes ménsulas que continuaban en el banco la misma disposición. Y sobre la línea de cornisa se alzaría el ático con edículo central entre pequeñas columnas, las cuales culminaban en altura los ejes verticales de la composición.

Este modelo, al que se adecuaban numerosos retablos en la región —retablo mayor de Coruña del Conde (1605), retablos de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> del Rosario de Villarmentero (1633) y de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de Pedrosa de Río Ubel (1637), retablo principal de Hornillos del Campo (1654), etc.—, se había desvirtuado en las creaciones surgidas durante el siglo XVIII bajo la inspiración churrigueresca y rococó más avanzadas. Sus intentos de transformar los interiores religiosos con sugestivos efectos ilusionistas habían supuesto el desarrollo de múltiples combinaciones entremezcladas, cuyo acentuado carácter ornamental enmascaraba el entramado tectónico. Así puede observarse en el magnífico retablo de la capilla de Santa Tecla de la catedral burgalesa, el retablo mayor de la iglesia de San Lesmes o el de la iglesia de San Lorenzo<sup>7</sup> de la capital castellana, en el principal de la iglesia de San Martín de Briviesca, etc.

A partir de los años cincuenta, la decidida voluntad de renovación supuso el abandono de este tipo de creaciones escenográficas y se volvió a actualizar la composición tectónica tradicional, consiguiendo, sin embargo, expresiones originales al interpretarla desde presupuestos propios del momento. Por una parte, el barroco sigue imponiendo una estética que desborda la lectura razonada al dirigirse al mundo de los sentidos y de la experiencia emotiva. En consecuencia, la escala monumental, la imprecisión de límites, la unidad subordinadora y el interés por los efectos de profundidad continúan conformando conjuntos en dinámica integración. Prevalecen las plan-

<sup>3</sup> A. HIST. PROV. BURGOS: Prot. 2.286/9, fol. 91. Proyecto para realizar el retablo mayor de La Horta, 13 de julio de 1790.

<sup>4</sup> *Ibidem*, Prot. 4.811, fol. 181v. Proyecto para el retablo mayor de la iglesia arandina de San Juan, 20 de agosto de 1758.

<sup>5</sup> Tal es el caso del retablo mayor de la iglesia colegial de Peñaranda de Duero, patrocinado por el conde de Miranda, y el retablo principal y los de la capilla de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> del Rosario de la parroquia de Sotillo de la Ribera, patrocinada por el canónigo don Juan Antonio Serrano. Las citadas obras aparecen recogidas en A. C. Ibáñez Pérez, «La introducción del Neoclasicismo en Burgos. Retablos y escultura», *Academia*, n.º 69, 1989, pp. 63-89.

<sup>6</sup> Sobre los retablos de este momento, cfr. A. C. Ibáñez Pérez, «Retablos barrocos de la primera mitad del siglo en Burgos», *B.S.A.A.*, XLIV, Valladolid, 1978, pp. 201-210, y R. J. Payo Hernanz, «Retablos burgaleses de comienzos del siglo XVII», *B.I.F.G.*, n.º 205, 1985/2, pp. 129-143.

<sup>7</sup> F. Ballesteros Caballero, «El retablo mayor del antiguo Colegio de la Compañía de Jesús de Burgos», *B.S.A.A.*, XLI, Valladolid, 1975, pp. 273-284.



tas de trazados quebrados que avanzan y retroceden desarrollándose en altura a través de movidos alzados cuya configuración se halla marcada por el empleo del orden. Resultan así gigantescos frentes tetrástilos de columnas corintias o compuestas con fuste estriado que flanquean las correspondientes hornacinas y sostienen poderosos cornisamentos sobre los cuales se alza el ático, con los mismos elementos pero reduciendo su número y proporción. Las superficies, fustes y marcos exteriores están decorados con grandes rocallas, espejos elípticos, placas dúctiles y telas colgantes que dan al conjunto especial calidad ornamental, subrayada por la aplicación de un resplandeciente dorado.

Con estos presupuestos se alcanzaron obras de singular belleza que siguen confiando una especial prestancia a muchas iglesias de nuestra región. Tal ocurre con el retablo mayor de la parroquia de Baños de Valdearados, efectuado por Bartolomé Antonio García entre 1751 y 1753, o el de la ermita de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Vega en San Juan del Monte, fechado ya en 1771<sup>8</sup>. Algunos de ellos llegan a cubrir totalmente el ábside que presiden y se rodean con sugestivas pinturas de fingidas arquitecturas y rompimientos de cielos. Destacan en este sentido el retablo mayor de la parroquia de Vadocondes —1751— y el de la iglesia de San Pedro en Belorado, que efectúan Manuel y Pedro Ramón de Solano a partir de 1767, logrando en esta obra una total integración entre el ábside y la máquina retablística<sup>9</sup>.

Dentro, también, de un barroco avanzado con claro protagonismo de los órdenes se encuentran varios retablos de movida composición curvilínea y clara estirpe borrominesca. Parten de un marco formado por grandes pilastras desde las que se proyecta el monumental frente convexo con columnas corintias estriadas y amplio cornisamento cuyo desarrollo continúa en el centro a través de una disposición cóncava que puede ocuparse con un gran edículo o

calarse a modo de transparente. El juego de curvas y contracurvas culmina en el cuerpo ático, donde se repite a escala reducida con la misma combinación y sugestivo ritmo. A este modelo responde el retablo de la capilla de San Juan de Sahagún de la catedral burgalesa, que, en 1765, diseña José Cortés y lleva a cabo Fernando González de Lara. También el retablo mayor de la colegiata de Briviesca ofrece un esquema muy parecido, así como el retablo mayor de la iglesia de San Nicolás de Pancorbo, que ejecuta el citado José Cortés. El éxito obtenido por estas obras difundió el modelo hasta fechas muy avanzadas del siglo. De ello queda testimonio en el retablo mayor de la iglesia del Hospital del Rey, cuya traza, concebida en 1768, no es ejecutada hasta 1791 por Francisco Esteban Collantes, quien respeta el plan anterior «... por contemplarle de gusto y buena idea...», y tan sólo introduce modificaciones sustanciales en el repertorio ornamental, que debe ser «... de estilo moderno imitando al natural...»<sup>10</sup>.

Los cambios que se estaban produciendo en la sociedad española a lo largo del período tendrán expresión simultánea en la concepción de los retablos realizados en el último cuarto de la centuria. La idea de progreso basado en el armonioso desarrollo de los distintos componentes que conforman toda realidad va siendo asumida lentamente y nos hallaremos ante obras en las que los órdenes constituirán la base de un tratamiento equilibrado y proporcional de sus diversas partes. Muchas de estas piezas continúan los modelos tradicionales, si bien aplicando una marcada depuración formal visible ya en la introducción de las columnas de fuste liso.

Todavía el retablo que, en 1772, lleva a cabo Fernando González de Lara para la capilla de Santiago de la catedral evidencia una concepción barroco-clasicista con las características de materiales, planta, alzado y decoración habituales dentro de tal corriente. Pero, a la vez, está proyectado con un sobrio tratamiento tectónico, pausado ritmo y claridad compositiva que le prestan un carácter de cierta modernidad. Y en la

<sup>8</sup> A. DIOC. BURGOS: *Libro de Carta Cuenta de Baños de Valdearados 1704-1780*, fols. 169v y ss.

<sup>9</sup> *Ibidem*, *Libro de Carta Cuenta de la parroquia de Vadocondes 1755-1799*, fols. 58 y 98: M.<sup>a</sup> J. Zaparaín Yáñez, *Belorado en los siglos XVIII y XVIII. Su desarrollo urbanístico-arquitectónico*, Madrid, 1993, pp. 92-95.

<sup>10</sup> J. J. Vélez Chauri, *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 479-483; A. HIST. PROV. BURGOS: Prot. 8.323, fol. 84, Cond. 1.

misma línea cabría situar una serie de retablos ejecutados en fechas inmediatamente posteriores. Entre ellos se encuentra el de la parroquia de Sotillo de la Ribera que, promovido por el canónigo don Juan Antonio Serrano en 1778, presenta planta mixtilínea o los de las iglesias de San Lorenzo en Villadiego y Busto de Bureba, contratados en 1783 y 1792 respectivamente por Francisco Esteban Collantes<sup>11</sup>. Sin embargo, los proyectos elaborados para acometer muchas de las empresas de este momento revelan que algunas de las partes de los órdenes son, aún, concebidas de modo individual con calidad de adorno. De ello queda constancia en expresivos textos: «... Y las columnas se adornarán con sus capiteles, vasas y estrías...»<sup>12</sup>.

Caso singular constituye el retablo mayor de la colegiata de Peñaranda de Duero, con el que culminan, en 1783, las obras de nueva construcción financiadas por su patrono, el conde de Miranda, quien promoverá también la ejecución del amueblamiento. Dadas las relaciones de este noble residente en la Corte, el proyecto fue encargado al prestigioso académico D. Ventura Rodríguez, si bien su realización será contratada con el profesional vallisoletano Pablo Albaro. El nuevo retablo repite las características generales que regían algunas de las piezas más notables de la época —retablo mayor de la catedral de Segovia, efectuado por Francisco Sabatini—. Así, preside el paño central de la cabecera de la colegiata con un sencillo frente tetrástilo de orden corintio y ático sobre pilastras toscanas. Está concebido como una obra de amueblamiento con valor intrínseco en la que triunfan los presupuestos académicos sobre «el buen gusto» gracias al protagonismo absoluto del orden, que se constituye en elemento conformador de la máquina

retablística, dominando la claridad de la traza, la severidad de líneas y los planos lisos.

Aunque esta obra no parece haber tenido especial proyección en la provincia, durante los dos últimos decenios de siglo las nuevas directrices estéticas impuestas desde la Corte a través de las actuaciones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>13</sup> y por los profesionales formados en sus aulas alcanzarán especial eco en la retablística burgalesa. Documentamos, entonces, una serie de piezas realizadas en madera pero con la apariencia de finas calidades marmóreas y cuya composición se adapta a un sencillo esquema tectónico regido por sobrios frentes tetrástilos. El modelo más utilizado para presidir el ábside principal de una iglesia es aquel que sigue ocupando la mayor parte de su superficie y mantiene la división de cuerpo principal, con tres calles, y ático cuyo edículo central se sitúa entre aletones triangulares. Ambos suelen estar rematados por sencillos frontones que alternan el trazado triangular y el semicircular en correspondencia con la referencia religiosa de cada uno de los dos cuerpos. Y, posiblemente también con ella, se utilizan diferentes órdenes. En este sentido llama la atención el empleo del orden toscano en el cuerpo ático y la recuperación del jónico, que no había sido habitual hasta la fecha, para presidir el cuerpo principal. Su respectiva presencia debe estar relacionada con una lectura propia de la época, vinculando aquél con el carácter de permanencia que revisten los símbolos divinos incluidos en el ático y el jónico con el nuevo valor atribuido a la moderación como virtud esencial<sup>14</sup>.

Este tipo de retablo es el que hallamos en la cabecera de las parroquias arandinas de Fuentenebro y Torregalindo, proyectados ya en la última década del Setecientos por Juan Ortega de Forcada<sup>15</sup>. Más sencillo es el esquema empleado en 1796 por el ar-

<sup>11</sup> M.<sup>a</sup> J. Zaparaín Yáñez, «El patronato de don Juan Antonio Serrano en Sotillo de la Ribera (Burgos). Un ejemplo de sensibilidad y comportamiento en el barroco tardío», *I Congreso Internacional do Barroco*, Porto, 1991, vol. II, pp. 571-592; A. HIST. PROV. BURGOS: Prot. 9.730/1, fols. 149 y ss.; A. DIOC. BURGOS, *Libro de Cuentas de la Parroquia de Busto de Bureba 1711-1851*, fols. 147 y 158.

<sup>12</sup> A. HIST. PROV. BURGOS. Prots. 4.811, fol. 181v (20 de agosto de 1758); 5.063, fol. 77v (21 de abril de 1767); 2.286/9, fol. 83 (11 de mayo de 1792), etc.

<sup>13</sup> J. J. Martín González, «Problemática del retablo bajo Carlos III», art. cit., pp. 33-43.

<sup>14</sup> E. Forssman, *Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, 1983, pp. 100, 142, 145, etc.

<sup>15</sup> A. DIOC. BURGOS, *Libro de Fábrica de la Parroquia de Torregalindo 1735-1825: Diligencias sobre el retablo mayor*.

quitecto Alberto García Pintado para el retablo mayor de la iglesia de Fuentespina. Está efectuado «... con arreglo al arte de escayola y estuco...» y tiene modestas proporciones, dejando visible gran parte del espacio que preside. Se presenta como un cuerpo de amplia hornacina central enmarcado por columnas y retropilastras jónicas que sustentan el correspondiente entablamento. Sobre él, a modo de remate puramente simbólico, dos ángeles arrodiados flanquean una aureola de rayos en cuyo centro aparece el signo de la Trinidad<sup>16</sup>.

Tal proceso de simplificación a favor de una marcada sobriedad tectónica culmina ya en la primera mitad del siglo XIX. En esos momentos el esquema compositivo queda reducido a un único y monumental cuerpo con nicho central entre elegantes columnas pareadas y bajo potente frontón triangular. Tal es el caso del retablo de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Soledad, en la parroquia de Sotillo de la Ribera, o de los retablos laterales de la ermita de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de los Olmos, en Quintana del Pidio, elocuentes ejemplos de una larga serie cuya realización se propagará hasta fechas muy avanzadas.

<sup>16</sup> A. HIST. PROV. BURGOS: Prot. 5.185/4, fol. 77.





# DOS TABERNÁCULOS DE ORDEN CLÁSICO EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX EN OVIEDO

YAYOI KAWAMURA

El estudio de la evolución de los retablos en España es un campo interesante y complejo, ya que es un género artístico muy sensible ante las influencias de nuevas corrientes o ante los diferentes planteamientos artísticos. El retablo, sin duda, es un lugar que se presta a una mayor imaginación y flexibilidad que en la arquitectura. Es bien conocido el enorme desarrollo de este género artístico durante el período barroco apoyado por el espíritu de la Contrarreforma. Ahora bien, en esta comunicación quiero centrarme en el desarrollo de un tipo de retablo como campo de expresión; se trata de los tabernáculos, o andas. Ya remontándonos en la época gótica, como señalan varios estudios, de los templete que tenían la función de sagrario en los retablos han nacido las andas y custodias procesionales como género independiente<sup>1</sup>. Si observamos el famoso tratado, *De Varia Commensuración*, de Juan de Arfe, en 1585, claramente nos damos cuenta de que ya entonces el género de andas estaba definido como tal, independiente del retablo.

En Asturias, la primera aparición del tabernáculo en forma de templete es el caso de la capilla de Santa Bárbara de la Catedral (1660), que es la primera obra de aspiración barroca en este templo. Aparece el sagrario expositor como pieza totalmente independiente, hablando en sentido físico, del retablo, aunque sí forma conjunto con él. La capilla de Santa Eulalia, otra colateral del mismo templo catedralicio, cuenta con un retablo tabernáculo datado de 1697 para acoger las reliquias de la Santa titular.

Tras estas manifestaciones del siglo XVII, en la siguiente centuria continúa experimentándose dentro de los retablos asturianos la colocación de los sagrarios en forma de templete, incorporados en el centro de los mismos.

El gran maestro escultor y arquitecto José Bernardo de la Meana (1715-1790), clasificado como representante máximo de la corriente del último barroco en Asturias, ha practicado esta forma con frecuencia<sup>2</sup>. Hoy puedo añadir en la lista de sus trabajos un templete expositor, totalmente independiente y libre del retablo, realizado por él, y clasificable ya como la primera obra del espíritu neoclásico de este maestro, desprendiendo de sus tan practicados recursos barrocos.

El trabajo a que me refiero pertenece, originariamente, a la iglesia de San Isidoro el Real de Oviedo, aunque actualmente se encuentra en la catedral.

Se trata de un templete de orden corintio con frontones curvos rotos terminados en volutas, encima de los cuales aparecen ángeles tenantes que sujetan una gran corona que sirve de remate del templete. Todo está dorado (fig. 1).

Es una fábrica contratada al gran maestro de la región, José Bernardo de la Meana, en 1766. El libro de fábrica dice:

«Habonáseles dos mill setecientos cinquenta y siete xx. y veinte y ocho ms. von. que entregaron al mro. José Meana por tabernáculo que hizo para el altar maior en 10 de maio de 1766, y aunque esta obra parece que se ajustó en más

<sup>1</sup> Sanz Serrano, M. J., «Otras Procesiones del Corpus Christi en Sevilla», *Isidorianum* 3, Sevilla, 1993, pp. 163-181.

<sup>2</sup> Sobre José Bernardo de la Meana existe un estudio profundo; véase Ramallo, G., *Escultura Barroca en Asturias*, I.D.E.A., Oviedo, 1985, pp. 447-492.

cantidad, no se le dio más que la espre-sada por considerarse por peritos está bastante satisfecha con ella la tal obra»<sup>3</sup>.

Dentro de la evolución artística de José Bernardo de la Meana, se sitúa este tabernáculo como una clara realización anunciadora del neoclasicismo. El barroquismo basado en la libertad del esquema estructural y en la exuberancia ornamental, experimentado en sus primeros momentos, como, por ejemplo, el retablo de Puerto de la Vega (1747), desaparece en esta obra. El clasicismo que había intentado Meana introducir en el retablo de San Tirso (1754) se hace más notorio y más decisivo aquí.



Fig. 1.

Hasta ahora, Meana había realizado el sagrario tipo tabernáculo incorporado dentro de los retablos como el caso de Puerto de Vega y el de Trasmonte (1766), incluso en el de Santo Domingo de Oviedo, atribuido al mismo maestro (1758-61), pero como género independiente es la primera

vez, y lo proyecta en una escala bastante mayor que los sagrarios.

A partir de mediados del siglo XVIII, Meana incorpora en los retablos un movimiento curvo de planta, la disposición en esviaje de las columnas pareadas, el frontón roto o quebrado, y la aparición de los ángeles encima del mismo.

En realidad, esta anda recoge todos estos elementos experimentados en el mundo retablístico de José Bernardo de la Meana anteriormente y lo desarrolla en sentido de un mayor movimiento de planta, ya que en esta obra las columnas están dispuestas en sentido radial, sujetando los frontones rotos alineados en la misma dirección. Los frontones rotos que forman volutas deberían de apoyarse en los arcos de medio punto del cuerpo central si siguiera el canon clásico, pero aquí el cuerpo central desaparece totalmente.

En los elementos arquitectónicos clásicos utilizados, es decir, en las columnas corintias y frontones, se observa ya una gran limpieza, que quiere corresponder a la corriente academicista que se está imponiendo desde Madrid. Los acostumbrados ornamentos a base de vegetales y flores de las columnas desaparecen totalmente. Sin embargo, la fantasía barroca, pero templada, manifestada en la parte superior convierte la obra en una expresión grácil y elegante. Dos de los cuatro ángeles se arrodillan mirando la corona de frente y sujetando la misma con dos brazos. Mientras tanto, otros dos se sientan de lado sobre los frontones en una posición muy resbaladiza, y con una torsión corporal muy grande sujetan la corona con un brazo. Estos dos ángeles rompen la rigidez de la simetría y ofrecen un toque de gracia al conjunto, y al mismo tiempo aumenta el tono teatral.

Mientras los ángeles sentados encima de los frontones son recursos típicos y muy utilizados por Meana, la corona que sujetan los mismos es una expresión en que refleja la sensibilidad del final del período barroco, la exaltación de la corona, como corona sustentada por los angelitos o corona utilizada como remate del cortinaje abierto, son, como sabemos, motivos frecuentes en esta época.

En el pedestal central, rodeado de limpios volúmenes de columnas corintias, se

<sup>3</sup> Archivo parroquial de San Isidoro el Real de Oviedo, *Libro de fábrica*, f. 67v.

observa una cartela caprichosa rodeada de rocallas; una clara reminiscencia del decorativismo rococó del autor.

Estos recursos de la tradición netamente barroca conviven en esta obra con otros motivos geometrizarantes de trazos finos que aparecen en las superficies lisas, como el friso, frontón, cara exterior de las volutas y también en el basamento del tabernáculo.

El retorno al clasicismo en el trabajo de Meana es totalmente coherente con la corriente de la época. Además, el año de fabricación del tabernáculo, 1766, coincide con el año en que el maestro obtuvo el título académico de arquitecto.

El interés de este trabajo «académico» se aprecia más si lo comparamos con el retablo de Trasmonte, realizado en el mismo año. Pese a su desaparición, según el contrato, como señala el profesor Ramallo, es una obra cargada de expresividad barroca tanto ornamental como estructuralmente. Parece que el maestro intenta acercarse al clasicismo en obras de menor envergadura. El tabernáculo en forma de templete ha sido el género elegido por él para ensayar las nuevas formas.

Otro aspecto curioso que se observa en la nota del libro de fábrica es que la nueva forma expresada en este tabernáculo no se correspondía a lo que la clientela esperaba de Meana, ya que dice el libro que le paga menos cantidad que la ajustada inicialmente porque es suficiente para este trabajo.

José Bernardo de la Meana es el prototipo de artista que vive el problema del hombre barroco que se encuentra con las nuevas corrientes. Además, ante la presencia de otro arquitecto académico en la región, Manuel Reguera, que acaparaba las nuevas clientelas del mundo laico (nobleza, administración)<sup>4</sup>, Meana tenía que demostrar su capacidad académica, pero le pesaba mucho su pasado barroco, apoyado por su gran cliente, la catedral.

Este tabernáculo, ahora confirmado como obra de Meana, confirma su evolución y sus nuevos conocimientos académicos en

esta fecha. Un maestro del último barroco supo adaptarse a los nuevos planteamientos, y aunque la obra no es de gran envergadura arquitectónica ni retablística, es el único trabajo conocido de Meana que podemos llamar «académico».

La segunda muestra que se expone trata de una anda procesional de madera, actualmente deshecha sin esperanza de recuperación. Afortunadamente, tenemos una fotografía de principios del siglo de la procesión del Corpus Christi por las calles de Oviedo, y de allí he podido reconstruir la traza de la misma (fig. 2).

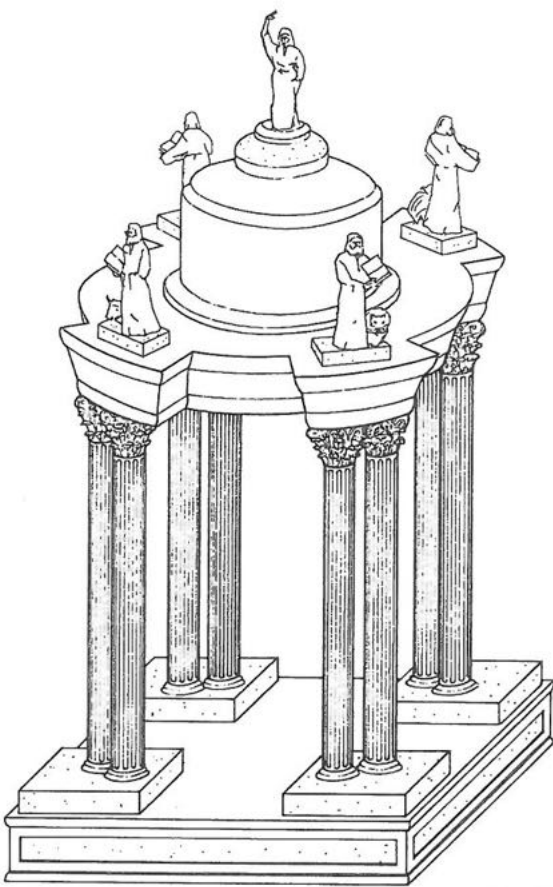


Fig. 2.

Se trata de un tabernáculo en forma de templete, hecho de madera y dorado, cuya altura sobrepasaría 1 metro y medio. Según indica uno de los inventarios de la Catedral<sup>5</sup>, y por lo que se juzga en la fotografía, el modelo consta de un templete circular apoyado en cuatro puntos por una pareja de columnas corintias que inspira un

<sup>4</sup> De la Madrid Álvarez, Vidal, *Manuel Reguera González y Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XVIII en Asturias*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1991 (inédita).

<sup>5</sup> Archivo Capitular de Oviedo, Carpeta Inventarios, n.º 68.

sobrio templo tolo. La doble columnata de cada punto forma un quebrantamiento de la línea circular del friso, en donde aparecen los cuatro evangelistas. El esquema circular se repite en la parte superior, de menor radio, que sirve de remate y, a su vez, de basamento para presentar la figura de la Fe que preside todo el conjunto. La presencia de un friso corrido desprovisto de ornamento es otro elemento de sobriedad.

El modelo de este tabernáculo o anda es acorde con el estilo dominante de principios del siglo XIX, pero, por otro lado, la construcción de esta obra tiene una estrecha relación con la desaparición de la anterior custodia procesional de plata, datada de 1616, por lo que, a la hora de proyectar el Cabildo la nueva anda, tenía en la mente el vivo recuerdo de la desaparecida joya, que correspondía a la línea purista del manierismo<sup>6</sup>.

La desaparición de la custodia fue motivada por el requisamiento de la plata para las arcas del Estado con el fin de enfrentar la crisis provocada por la invasión francesa. Con otras numerosas alhajas de la Iglesia, esta custodia se embarcó desde Gijón con destino a Cádiz en 1809. Una vez calmado el ambiente bélico del país, la preocupación e interés del Cabildo de poder recuperar la custodia era grande. Tras idas y venidas de cartas de consultas a Cádiz, Toledo, León, etc., su última esperanza se pierde en 1814 al recibir de Cádiz la noticia de la confirmación de su entrada en la Hacienda del Estado.

El afán de poder celebrar la exposición del Santísimo con mayor dignidad y la desilusión por no poder hacerlo por la falta de la custodia de plata debieron de ser muy fuertes, según se hacen entrever en la declaración del Cabildo en su acta capitular fechada en el 5 de abril de 1813<sup>7</sup>, que dice:

«Deseoso el Cabildo de promover por quantos medios estén en su alcance la mayor decencia y solemnidad del culto divino... por la calamidad de las circunstancias de la presente guerra ha padecido en esta santa Yglesia particularmente res-

pecto al decoro y magnificencia con que anteriormente se le celebraban los oficios divinos en la Semana Santa, no habiéndose podido colocar el monumento que se acostumbraba... los Srs. comisarios de la fábrica acompañados del maestro Pruneda reconozcan inmediatamente el monumento y no perdonen medios ni diligencias para que en la próxima Semana Santa se coloque según costumbre.»

Nada más conocer la imposibilidad de recuperar su custodia de plata en 1814, el Cabildo entra en acción para poder cubrir este vacío por otra. El deseo del Cabildo era tal que su idea se plasma en 1816 en la traza de un tabernáculo. El Cabildo, reunido el 13 de mayo de ese año, examina este asunto del modo siguiente<sup>8</sup>.

«El Señor fabriquero presentó según se le había encargado, un dibujo de un tabernáculo, y dos de candeleros, para el altar mayor, que merecieron la aprobación del Cabildo, y se acordó que por ahora se encarguen inmediatamente los seis candeleros... luego se dará principio al tabernáculo del mayor modo que se pueda. Y no alcanzando los fondos de la fábrica, para cubrir de una vez estos gastos indispensables, se saque el dinero que falte de los cajones de arriba con calidad de reintegro o de qualquier otra parte que se tenga por conveniente. Con este motivo, se propuso y se acordó nombrar una comisión compuesta de los Srs. Arcediano de Babia y Díaz Palacio, para que reciban aquellas ofertas que voluntariamente quisiesen hacer los Srs. capitulares con destino a tan loable objeto.»

La traza, que corresponde al canon clásico debió de ser proyectada bien por alguno de los arquitectos académicos de la región, que en este momento no eran muchos (la posibilidad de haber sido el maestro Francisco Pruneda el responsable de la traza es nula, aunque él estaba vinculado con el asunto en 1813, ya que fallece al poco tiempo)<sup>9</sup>, o bien pudo haberse traído de

<sup>8</sup> Archivo Capitular de Oviedo, Actas Capitulares, n.º 67, f. 188 y 188v.

<sup>9</sup> De la Madrid Álvarez, V., «Los Arquitectos Francisco Pruneda y Benito Álvarez Perera. La Práctica académica en Asturias a Finales del Siglo XVIII (I)», *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, Oviedo, 1993, pp. 345-404.

<sup>6</sup> Kawamura, Y., *Arte de la Platería en Asturias, período barroco*, R.I.D.E.A., Oviedo, 1994, pp. 60-66.

<sup>7</sup> Archivo Capitular de Oviedo, Actas Capitulares, n.º 67, f. 14.



fuera, como otras alhajas encargadas al mismo tiempo; candeleros, cruz de altar y lámparas que proceden de los talleres de Madrid<sup>10</sup>.

La fecha exacta de la realización es incierta, pero debió de haber algún retraso por la falta de disponibilidad económica. En el 14 de octubre de 1817 vuelve a tratar el Cabildo el tema de dicho tabernáculo, cuya memoria en el acta capitular es tan escueta que no sabemos qué decisión se ha tomado sobre ese tema<sup>11</sup>. Pero se supone que ya en estas fechas se concretaría la realización de la obra así para recuperar el vacío creado por la enajenación de la custodia de plata.

El modelo elegido, templo tolo compuesto de columnas y friso adintelado, sin

recurrir a la acostumbrada solución a base del arco de medio punto, es de muy puro estilo grecorromano. Realmente no se puede hablar de la recuperación del modelo de la desaparecida custodia de plata en esta obra. Únicamente tiene un vago eco de fondo. Es una expresión severamente neoclásica, lejos del «academicismo» de Meana.

El objetivo de mi comunicación es hacer conocer estas dos muestras de tabernáculos o andas, hasta ahora inéditas, y a través de los mismos confirmar la evolución estilística de este género, que en su origen se había separado del retablo, pero experimenta un paralelismo con éste, o incluso sirve del lugar de ensayo de nuevos intentos, como hemos visto en la obra de Meana.

<sup>10</sup> Kawamura, Y., «Plata Madrileña en el Principado de Asturias, siglos XVII, XVIII y XIX», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXX, CSIC, Madrid, 1991, pp. 165-188.

<sup>11</sup> Archivo Capitular de Oviedo, Actas Capitulares, n.º 68, f. 73v.



# LOS RETABLOS DE ÁNIMAS EN LA GRANADA DEL BARROCO AL NEOCLASICISMO: ICONOGRAFÍA, SIGNIFICADO Y FUNCIONES

JUAN JESÚS LÓPEZ MUÑOZ  
MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA

Universidad de Granada

La muerte es un tema de extraordinario interés para la historia de las mentalidades colectivas, por cuanto rebasa ampliamente el plano físico para convertirse en estructura ideológica y representación mental que determina la existencia humana. La muerte, definida por Mircea Eliade como uno de los ritos de tránsito del discurso vital humano, «viene a considerarse como la suprema iniciación, como el comienzo de una nueva existencia espiritual»<sup>1</sup>. Este instante crucial, «momento privilegiado de la existencia humana» al decir de Michel Vovelle<sup>2</sup>, ha aglutinado en torno a sí la atención del hombre y de sus múltiples manifestaciones culturales, entre ellas el arte, como en el presente caso de las hermandades de ánimas, cuya atención al difunto y su concepción de la muerte se plasman, además de en una actividad cultural y asistencial, en una interesante iconografía acerca de la muerte, las ánimas, el purgatorio y la redención.

No hay explicaciones sobre el purgatorio en el Nuevo Testamento, pero sí lo abordan los Padres de la Iglesia (S. Juan Damasceno, S. Juan Crisóstomo o S. Agustín), cuyos argumentos serán esgrimidos con frecuencia en la aparición del purgatorio en el terreno espiritual, allá por el siglo XII<sup>3</sup>. Se pasa entonces de un plano hipotético al terreno descriptivo, siendo fundamental el peso de las tradiciones devocionales populares. El episodio del monje que purga por haber faltado al voto de pobreza y es salvado por oraciones y misas (las

Treinta Misas de S. Gregorio) influye tanto en los ritos como en la iconografía. Igualmente, *La Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine recoge la historia de S. Odilón y la conmemoración de los fieles difuntos, los purgatorios irlandeses de S. Patricio y las narraciones de S. Gregorio, especificando, además, la condición del purgatorio:

«Quienes mueren sin haber concluido de pagar sus débitos y sin contrición suficiente para liquidarlos mediante ella, son severamente castigados con el fuego del purgatorio, a no ser que otras personas desde la tierra por motivos de caridad se encarguen de satisfacer por ellos.»<sup>4</sup>

Se definía así una especie de antesala de la gloria, que recibe diversas confirmaciones papales, con Inocencio III (1198-1216) primero y con Bonifacio VIII (1294-1303) después, quien concedió indulgencias a las ánimas del purgatorio con motivo del año jubilar de 1300. El espaldarazo definitivo se recibe en el Concilio de Florencia de 1439, mientras que el de Trento lo difundirá popularmente<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Vorágine, Jacobo de la, *La Leyenda Dorada*, Ed. en Madrid, Alianza, 1982, p. 705.

<sup>5</sup> «Manda el santo Concilio á los Obispos que cuiden con suma diligencia que la santa doctrina del Purgatorio recibida de los santos Padres y sagrados concilios se enseñe y predique en todas partes y se crea y conserve por los fieles cristianos. Exclúyanse empero de los sermones, predicados en lengua vulgar á la ruda plebe, las cuestiones muy difíciles y sutiles que nada conducen á la edificación y con las que rara vez se aumenta la piedad (...). Prohiban como escandalosas y que sirven de tropiezo á los fieles las que tocan en cierta curiosidad ó superstición, ó tienen resabios de interés ó sórdida ganancia» (en López de Ayala, Ignacio, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento...*, Madrid, 1785, pp. 472-473).

<sup>1</sup> Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, 1967, p. 165.

<sup>2</sup> Vovelle, Michel, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, 1985, p. 101.

<sup>3</sup> Le Goff, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, 1985.

Esta visión permite abrir nuevas perspectivas en la Contrarreforma. El nexo entre Iglesia militante, purgante y triunfante se plantea en términos de amor fraterno, de modo que si las faltas son individuales, los méritos son colectivos y la iglesia purgante puede ser completamente redimida por la aplicación de los vivos y la intercesión de los santos. De paso, se afirmaba algo que, como la doctrina de las indulgencias, los protestantes rechazaban de modo radical e incluso visceral<sup>6</sup>.

De este modo, el purgatorio se convertía en otra más de las humanas obsesiones en torno a la muerte y era consecuencia directa del esquema premio-castigo que se aplicaba al alma tras la muerte, tan profundamente enraizado en la mentalidad moderna, y que conoce interesantes plasmaciones artísticas de este imaginario colectivo. Además, la Iglesia extendía así su esfera de poder de la Iglesia militante a la purgante, a través de gracias e indulgencias, dominio del que se obtenían excelentes beneficios espirituales pero también materiales. Estos aspectos singularizan el culto, fiesta y ritual de ánimas que suponían una representatividad social especial, por cuanto afectaban a todos, aun sin ser destinatarios directos de sus beneficios, pero sí de indirectos a través de la ulterior mediación de las ánimas redimidas<sup>7</sup>.

Todo ello tuvo un lógico reflejo en el arte, como instrumento del pensamiento cristiano, más aún para el caso de la época barroca, en que nos vamos a circunscribir, habida cuenta la eficacia de la imagen visual en la época, que desarrolla importantísimas funciones didácticas y propagandísticas «para poner en movimiento el ánimo (...) nada comparable en eficacia a entrarle por los ojos»<sup>8</sup>, llegándose casi al

límite de la indistinción entre símbolo y simbolizado<sup>9</sup>. Para el caso de una devoción tan cara a los intereses contrarreformistas como es la de las ánimas del purgatorio, esta misión se indicaba como privilegiada.

El tratamiento de este tema puede remontarse, sin embargo, a los primeros tiempos del cristianismo, en que parece hubo primitivas simbolizaciones del alma liberada<sup>10</sup>. A fines de la Edad Media, en vísperas ya de la Reforma, surge la representación de las ánimas atormentadas entre llamas, demandando a los fieles oraciones y sufragios. Así aparecen, según Mâle, en grabados sobre la Misa de S. Gregorio o en representaciones de la Virgen aliviando a las ánimas<sup>11</sup>. La representación se desarrolla a finales del siglo XVI al hilo de las discusiones teológicas para configurar todo un purgatorio que se fija como tipo tradicional en él, las abrasadas ánimas son liberadas por ángeles y ofrecidas a Cristo y, más aún, a la Virgen, la gran valedora de la Iglesia purgante según los devocionarios de la época. Estas ánimas dejan de ser las pequeñas y esquemáticas figuras anteriores para desarrollar cuerpos desnudos, normalmente figurados hasta la cintura, oculto el resto por el castigo del fuego y anhelantes de la remisión de sus pecados.

Convertido el purgatorio en un elemento importante en la pastoral postrentina, durante todo el siglo XVII se conoce una primera popularización tanto de la devoción como de la representación. Ingrediente imprescindible en estas figuraciones es la imagen del alivio de las almas, bien mediante el agua que se vierte sobre las llamas del purgatorio, bien por su rescate y traslado a la celeste patria; en definitiva, suponen un símbolo y directo requerimiento de sufragios desde la tierra para los contemporáneos, idea central hasta bien entrado el

<sup>6</sup> «De toutes les négations du protestantisme, il n'en est aucune, peut-être, qui ait paru plus inhumaine aux catholiques. Quoi! pensaient-ils, les païens apportaient du lait, du vin, du miel à leurs morts, et les chrétiens ne pouvaient leur apporter leurs prières!» (Mâle, Emile, *L'art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932, p. 58).

<sup>7</sup> Recordemos con Rodríguez Becerra que «las fiestas son la imagen real y/o simbólica de la organización social y de aspectos del sistema cultural» (Rodríguez Becerra, Salvador, *Las fiestas de Antalucía*, Sevilla, 1985, pp. 26-27).

<sup>8</sup> Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Madrid, 1981, pp. 504-505.

<sup>9</sup> Gombrich, Ernst H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1982, p. 274. Sobre ello incide Argan al afirmar que «no se intenta conceptualizar la imagen, sino dar el concepto hecho imagen» (Argan, Giulio Carlo, *La Europa de las capitales*, p. 23; cit. por Maravall, J. A., *op. cit.*, p. 502).

<sup>10</sup> Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, París, 1877, p. 35.

<sup>11</sup> Seguimos en lo fundamental a Mâle, *op. cit.*, p. 60. Sobre el desarrollo artístico del tema de las ánimas, vid. también Vovelle, Gaby, y Vovelle, Michel, *Visión de la mort et de l'au delà en Provence d'après les autels des âmes du Purgatoire, XVème-XXème siècle*, París, 1970, pp. 14 y ss.



siglo XIX y razón de existir de las cofradías de ánimas. La remisión de las almas se asocia en las versiones plásticas con la figura de la Virgen, como queda dicho, y de diversos santos intercesores, entre ellos S. Gregorio, S. Miguel, S. Francisco de Asís y S. Buenaventura por la orden franciscana, Sta. Teresa y S. Simón Stock por la carmelitana, S. Ignacio de Loyola y S. Francisco Javier por la Compañía de Jesús, S. Nicolás de Tolentino por la de Agustinos, y otros «santos especialistas»<sup>12</sup> en dicho menester.

Pero, sobre todo, se asocia en nuestros lares la representación de las ánimas con el drama del Calvario, bien con el grupo del Crucificado, la Virgen y S. Juan, bien con Cristo solo. En esta versión, motivo básico de los altares de ánimas, el Crucificado adquiere un significado teológico, además de devocional: a través de la Cruz llega la redención, que también alcanza a las ánimas purgantes, cuyo trámite aceleran la intercesión de los santos y los sufragios ofrecidos por los vivos. Quintaesenciando su sentido, esta versión culmina en la representación de la sangre que mana de las heridas de Cristo y que es recogida por ángeles en cálices o en una pila bautismal y anhelada por las ánimas sufrientes, como después veremos. Este sentido sacramental y redentor de la muerte de Cristo es la razón de la asociación del Crucificado con las ánimas, así como la representación derivada de otras escenas de la Pasión, como tendremos ocasión de comprobar.

Inseparablemente unidas a éstas van las representaciones de la muerte. El esqueleto, la calavera o las tibias constituyen directas personificaciones de la caducidad de la existencia y, por tanto, «el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo»<sup>13</sup> y remedio contra las pasiones. Estos elementos típicamente contrarreformistas parecen provenir de la «composición de lugar» ignaciana para la oración y la meditación,

contemplándose entre ellas la de la muerte. En especial, es frecuente la calavera, que se generaliza en los sepulcros seiscentistas como perenne recordatorio de la fugacidad de la existencia humana, pero también en la pintura y escultura como emblema de santidad en las meditaciones. Esto es especialmente notable para el caso español, habida cuenta la «manía funeraria» española, al decir de Julián Gállego<sup>14</sup>. De modo derivado, estos símbolos están también presentes en las hermandades de ánimas; del panorama granadino entresacamos un dato revelador: en un entrego de bienes de 1693, la hermandad de ánimas de la parroquia de S. José, fundada en 1628, poseía ya «treinta y seis calaveras de cartón al olio»<sup>15</sup>.

Esta iconografía se extiende a la par que lo hacen las hermandades de ánimas, siendo célebre la de Sta. María del Suffragio de Roma, fundada en 1592, que en tan sólo dos años logra una bula de Clemente VIII para agregarse al resto de todas las análogas del mundo cristiano. Igualmente esta iconografía que venimos comentando es asumida en algunas de sus variantes por las hermandades de ánimas granadinas, cuyo número y naturaleza es hoy perfectamente conocido<sup>16</sup>. Se trata de un tipo de hermandad netamente parroquial: de todas las contabilizadas en la Granada moderna, sólo dos de ellas no se ubicaban en templos parroquiales, una en el convento dominico de Sta. Cruz la Real y otra en el Hospital del Corpus Christi. La finalidad de estas corporaciones era el contacto entre iglesia militante y purgante, que establecía, como antes se apuntó, una ayuda espiritual recíproca, pues las oraciones y sufragios ofrecidos por las ánimas del purgatorio eran correspondidos por éstas al salir de aquél.

Por eso, las hermandades de ánimas resultaron un eficaz instrumento en la extensión de las creencias populares sobre el

<sup>12</sup> Tomamos prestado el término de Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, 1993. Allí se da cumplida cuenta de la «especialización» en ánimas de algunos de estos santos (pp. 266 y ss.).

<sup>13</sup> Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981, p. 94

<sup>14</sup> Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Ed. de Madrid, Cátedra, 1987, p. 140.

<sup>15</sup> *A(rchivo de la) P(arroquia de) S. José*, leg. 11 B.

<sup>16</sup> Vid. López Muñoz, Miguel Luis, «Consideraciones sobre la muerte en las cofradías de ánimas de la ciudad de Granada», en Álvarez Santaló, León Carlos, y Cremades Griñán, Carmen M.<sup>a</sup> (eds.), *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen*, Murcia, Universidad, 1993, pp. 293-304.

purgatorio, que recogen con precisión sus manifestaciones artísticas, en especial lo concerniente a la gravedad de sus tormentos y a la naturaleza ígnea de los mismos, así como a los medios por los cuales los vivos podían ponerles fin saldando la cuenta de las ánimas a través de oraciones y misas<sup>17</sup>. Como consecuencia, eran acreedoras de gran cantidad de privilegios, en especial



Fig. 1. Cristo de la Sangre o de las Ánimas, siglo XVII. Granada, Iglesia de Sto. Domingo.

<sup>17</sup> Una auténtica declaración de principios sobre estas creencias aparece en el preámbulo de las reglas de la Hermandad de las Ánimas de la Parroquia de S. José de 1692: «Considerando las graves penas y tormentos que padezen las Benditas Animas de el Purgatorio, que según doctrina de todos los Sanctos son maiores que los tormentos que padeçieron los mártires y los que padezerán hasta la fin del mundo y que ellas no se pueden valer ni socorrer por no estar en estado de merezer ni satisfacer, porque no son viadoras y que nezesitan de sufragios y otros socorros y en especial de el inefable y sagrado sacrificio de la misa, a donde se ofrezce a Christo, nuestro Señor, el qual

el de sacar ánimas del purgatorio tras celebrar un determinado número de misas en el altar privilegiado de ánimas. Precisamente, los retablos de ánimas, tanto en los templos como los callejeros, se convertían en importantes hitos ideológicos que recordaban a los fieles y transeúntes la necesidad de orar por las ánimas.

Por ello, sus actividades culturales eran numerosas. La fiesta principal era en la festividad de Todos los Santos o en algún día de su octava. A ello se añadían el octa-



Fig. 2. Retablo de las Ánimas, 1693. Granada, Iglesia de Sta. María de la Almahbra.

vario de ánimas, misas semanales los lunes y otras a devoción de cofrades y particulares, todo capitalizado en torno al altar de ánimas. Se visitaban, además, cementerios de la feligresía —no sólo el parroquial— y se realizaban demandas callejeras en nombre de las ánimas, lo que proporcionaba suficientes ingresos. Tanto las creencias difundidas sobre el purgatorio como sus representaciones, incluyendo figuraciones de ánimas en las bacinillas de las demandas callejeras<sup>18</sup>, constituían, sin duda, un buen reclamo para las conciencias de los fieles.

Ésta es, apelando a la eficacia visual de

le es el más azepto en meritoria satisfacción de aquellas culpas que purifica el fuego y que las esperanzas de los muertos pueden trocar en posesiones de gloria los vivos en vivas oraciones, ruegos y limosnas y que esto depende de las que los fieles devotos hazen» (A. P. S. José, leg. 11 B; cit. por López Muñoz, Miguel Luis, *op. cit.*, pp. 295-296).

<sup>18</sup> También figuraban motivos asociados como el Crucificado en las bacinillas de la hermandad de ánimas de la parroquia de la Magdalena, según se desprende de un inventario de 1810 (cfr. López Muñoz, M. L., *Las cofradías de la parroquia de Santa María Magdalena de Granada en los siglos XVII y XVIII*, Granada, 1992, p. 301). Igualmente, en un entrego de bienes de la Hermandad de Ánimas de la Pa-

las imágenes, la función de los retablos de ánimas, cuyo culto puede aparecer asociado al de Nuestra Señora como en las hermandades de ánimas de las parroquias de S. Gregorio, S. Gil (Ntra. Señora de los Ángeles) y la Magdalena (la Purificación), aunque también conocemos oralmente una tradicional asociación con la Virgen del Carmen en el caso de la de S. Pedro; al del Santísimo Sacramento en las de S. Andrés, S. Miguel, S. Nicolás, S. Pedro, el Salvador —en todos estos casos ambos cultos comparten un carácter netamente parroquial— y el Hospital del Corpus Christi; asociado a otros cultos sólo lo encontramos en la de Sta. Cruz la Real, que incluía entre sus advocaciones el Santo Crucifijo, la Sangre de Jesucristo y Sto. Domingo, en unas especiales circunstancias que más adelante veremos. La asociación de cultos debió repercutir, lógicamente, en las manifestaciones artísticas, aunque no se ha conservado ninguno de los casos mencionados<sup>19</sup>.

Si bien es ésta una devoción que ha trascendido hasta nuestros días, el arco cronológico de los retablos de ánimas de los que se conocen noticias se extiende desde el ya desaparecido de la parroquia de S. Gil de 1622 hasta los de S. José y S. Matías en 1794. Se trata de casi dos siglos en los que podremos estudiar la popularización del tema y la revisión que pudiera introducir el nuevo gusto neoclásico en los últimos citados. Lógicamente, la eliminación o pérdida ha debido afectar más a los altares más antiguos, por lo que la extensión del tema pudo remontarse al siglo XVI. Sin embargo, por el otro extremo cronológico, los retablos de ánimas de la última década del siglo XVIII muy probablemente sirvieron de

cierre a la serie, pues no parece probable que se ejecutaran otros posteriormente dentro de la dinámica constructiva y artística de la Granada del XIX, en la que, sin embargo, las hermandades de ánimas conocen un nuevo auge durante su primera mitad, corregidos los abusos de la centuria anterior.

Si en otras zonas, como el caso provenzal, ejemplarmente estudiado por Gaby y Michel Vovelle, el tema de las ánimas aparece más asociado al Juicio Final, a los santos intercesores o a la Virgen, el ramillete de ejemplos que subsisten y los datos que conocemos nos delatan para el caso granadino una iconografía cristocéntrica, de un contenido teológico redencionista mucho más directo: cualquier sacrificio o sufragio ofrecido por la liberación de las ánimas es sólo pálido reflejo y conmemoración del supremo sacrificio, de la muerte de Cristo. Por eso, el grupo del Crucificado con las almas purgantes a sus pies constituye el eje de estos retablos y el motivo no se resiente apenas a lo largo de más de ciento cincuenta años, período en el que se inscriben los pocos ejemplos conservados y estudiados.

El más antiguo de ellos<sup>20</sup> es probablemente el lienzo del Cristo de las Ánimas de la iglesia de Sto. Domingo, templo del convento de Sta. Cruz la Real. Allí se instituyó en 1575 la *Cofradía del Santo Crucifijo, Sangre de Jesucristo, Ánimas del Purgatorio y Sto. Domingo*. Se trató en su origen de una hermandad de penitencia y disciplina que deriva en cofradía de ánimas en el siglo XVII. Precisamente de la primera mitad de este siglo debe ser el lienzo a que nos referimos, cuya iconografía recoge los títulos de la corporación: Cristo aparece crucificado con tres clavos sobre una cruz plana que emerge de una fuente o pila bautismal en la que se vierte la sangre que mana de las llagas. En el plano inferior, las almas surgen implorantes de entre las llamas, representadas con diversas edades, mientras que sobre el borrasco cielo de fondo flanquean a Cristo el sol y la luna. El senti-

parroquia de S. José, fechado en 1802, declaran «una demanda con su Christo y animas de plata» (A. P. S. José, leg. 11 B). También las hemos constatado documentalmente en las hermandades de ánimas de las parroquias de Santiago y S. Andrés (*Archivo de la P[arroquia de] S. Andrés*, Libros de las hermandades de ánimas de S. Andrés y Santiago, s. n.).

<sup>19</sup> Incluso sin tener otras advocaciones, era frecuente entre las hermandades de ánimas el poseer imágenes o pinturas de diversas devociones. En un inventario de la capilla de ánimas de la parroquia de S. Andrés, fechado en 1734, se advierte esta pluralidad al referirse a una talla de S. Andrés y a lienzos del Ecce-Homo. Nuestra Señora, Sta. Teresa y S. Miguel, entre otros efectos (A. P. S. Andrés, Libro de la hermandad de ánimas, s. n.).

<sup>20</sup> Conocemos también que en 1622, el ensamblador Silvestre de Navas y el dorador Andrés López realizaron el retablo de las ánimas de la parroquia de S. Gil (*Archivo del I[nstituto] G[ómez]-M[oreno]*, leg. CXVIII, fol. 370). También rendía culto la hermandad a la Virgen de los Ángeles, lo que repercutía en la iconografía de su retablo.



do de la representación es claro: afirma el carácter sacramental del sacrificio de Cristo y su valor para las almas del purgatorio, subrayando doctrinas totalmente opuestas a lo protestante<sup>21</sup>.

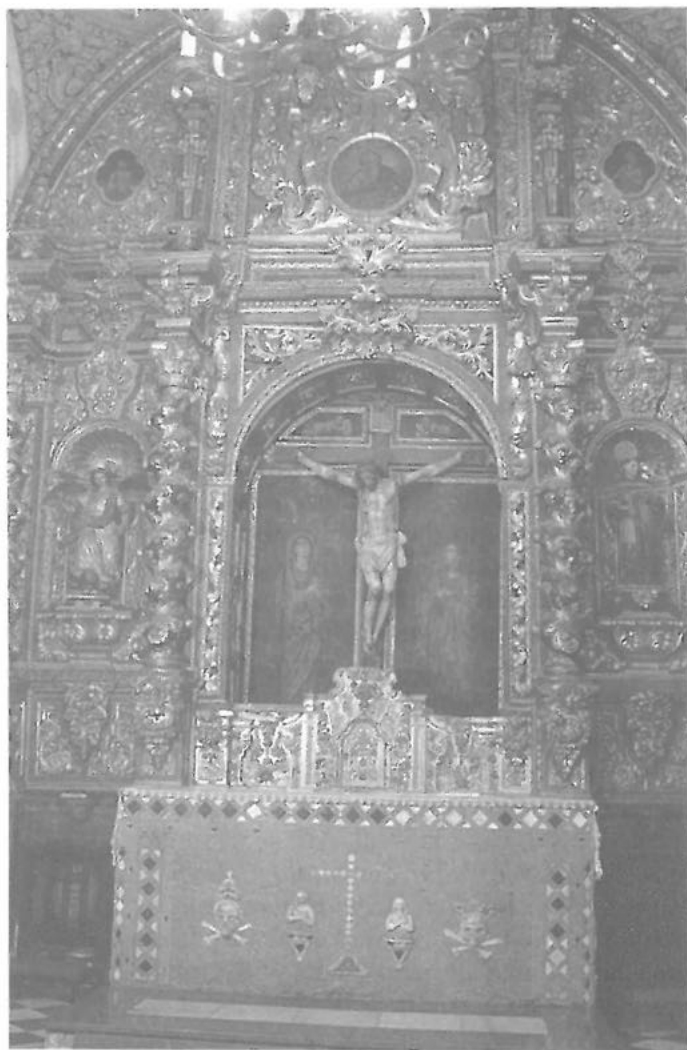


Fig. 3. Retablo de las Ánimas, 1730-31. Granada, Iglesia de S. Ildefonso.

Ígual motivo centra el retablo de ánimas de *Sta. María de la Alhambra*, finalizado en 1693, fecha aproximada de fundación de la hermandad de ánimas de esta antigua parroquial. En este caso, sobre la taza adornada con cabezas aladas de ángeles reposan dos candeleros con sus cirios ardientes, como los usados para la celebración eucarística. A los pies de la pila se disponen sobre el Gólgota dos calaveras, repre-

sentación de la muerte que vence la cruz de Cristo. Entre las ánimas, detrás de la pila, aparecen dos retratos, probablemente de los donantes<sup>22</sup>.

Otros cinco lienzos completan este retablo. El banco está constituido por tres escenas de la Pasión. A la izquierda se representa a Cristo sentado en una peña, con el cetro de caña en las manos y rodeado profusamente por signos de la Pasión, a saber, la Cruz, las escaleras, la lanza, la cabeza de Judas ahorcada que sostiene entre los dientes el cordón de la bolsa de su recompensa, la oreja cortada por S. Pedro en Getsemaní, la caña y la esponja, los dados, las tenazas y el martillo, y al fondo el gallo, todo ello dispuesto artificiosamente e ingenuamente. En el extremo contrario del banco se encuentra la Virgen dolorosa sentada, con los clásicos manto azul y túnica roja, sosteniendo un paño blanco —probablemente el sudario— con la corona y los clavos y clavada en el pecho la espada del dolor. Por último, en el centro aparece el entierro de Cristo, siguiendo un esquema semejante al del grupo escultórico de Jacobo Florentino en el Museo de Bellas Artes granadino: se sitúa la escena en un interior, cuya perspectiva arquitectónica de fondo abierto refuerza su tensión con dos bizarros soldados que aparecen de espaldas en primer término. Como señalamos antes, la asociación de escenas de la Pasión con el culto a las ánimas refuerza el significado salvífico de la muerte de Cristo y reclama los sufragios por las ánimas en virtud de aquella tarea redentora.

A los lados del Crucificado aparecen sendos santos intercesores. A la izquierda, un fraile de la Orden de S. Agustín, probablemente S. Nicolás de Tolentino, tiende la correa del hábito a un alma que la besa devotamente, mientras el santo vuelve la mirada a lo alto demandando clemencia. Este fraile agustino del siglo XIII tuvo una visión de las ánimas purgantes, por las cuales ayunó y celebró misas durante ocho días, al término de los cuales volvió a tener una vi-

<sup>21</sup> Martínez Medina, Francisco Javier, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*, Granada, 1989, p. 306.

<sup>22</sup> En el banco del retablo se lee la siguiente inscripción: «A honra y gloria de Dios y de su bendita Madre doraron este retablo a su costa don Blas Belázquez y Montoya, Mayordomo, y Juan Clemente Orellana, (H)ermano Mayor de las Venditas Animas. Año de 1693».



sión en la que recibía el agradecimiento de las almas liberadas<sup>23</sup>. En la derecha es un franciscano, tal vez S. Buenaventura, quien ofrece su cordón a un alma para liberarla, indicando hacia lo alto con el índice izquierdo como para recordar de dónde proviene la salvación. El ejemplo intercesor de los santos sirve de perenne recordatorio a los fieles de los méritos que reclaman las ánimas para satisfacer por sus culpas.

Así pues, nos encontramos en el tránsito entre los siglos XVII y XVIII, en un momento de consolidación del desarrollo de esta representación. El Crucificado, flanqueado por dos almas, una masculina y otra femenina, continúa siendo el motivo básico, como demuestra la actual configuración del altar de ánimas de la parroquia de S. Pedro. Allí existieron dos hermandades con este culto, una asociada al Santísimo Sacramento y fundada en el siglo XVII y otra de origen dieciochesco. En la actual composición luce un notable Crucificado del estilo de Pablo de Rojas y las ánimas con los brazos cruzados ante el pecho, que son quizá del XVIII. Sabemos que hasta hace no mucho acompañaban a un lienzo de la Virgen del Carmen, devoción tradicionalmente vinculada a las ánimas del purgatorio desde 1250, fecha en que se apareció la Virgen a S. Simón Stock para imponerle el escapulario y prometerle que los que murieran con esta prenda no sufrirían el castigo del infierno<sup>24</sup>. También de este siglo deben ser las ánimas que se conservan en la sacristía de la parroquia de Sta. Ana, en donde se erigió una hermandad de ánimas a comienzos de dicha centuria. Coetáneos deben ser los lienzos con las ánimas de la antigua parroquia de S. Miguel el Bajo, donde existía una hermandad de ánimas desde mediados del siglo XVII.

En el caso del retablo de ánimas de la parroquial de S. Ildefonso nos encontramos con un ejemplo plenamente dieciochesco, cuya decoración se complementa con la del resto de la capilla. La bóveda elipsoidal aparece estriada a modo de venera y presenta en su clave un medallón con una calavera sobre dos tibias cruzadas. Se apoya en pechinas decoradas por abun-

dantes y carnosos vegetales en torno a representaciones de las almas. Los mismos motivos se repiten en el frontal del altar en mármol rosado; centrado por una cruz, a sus lados aparecen sendos motivos de una calavera sobre las tibias cruzadas y un ánima emergente sobre llamas. La calavera de



Fig. 4. Retablo del Cristo de los Trabajos y de las Ánimas, 1757. Granada, Iglesia del Sagrario.

la izquierda porta tiara pontificia y la de la derecha corona de marquesado, todo ello embutido en alabastro. Con estos atributos, se trata justamente de una *vanitas*, cuyo fin didáctico es, como bien se sabe, el desengaño del mundo. Recordemos, además, la especial significación de la calavera como uno de los «instrumentos para un ermitaño» y atributo de la «panoplia del penitente»<sup>25</sup>. Una inscripción nos fecha el

<sup>23</sup> Ferrando Roig, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950, p. 208.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>25</sup> Gállego, J., *op. cit.*, p. 211.

frontal en 1717, aunque parece corresponder a una primera factura que subsiste debajo.

El retablo se compone de dos cuerpos —con columnas salomónicas en el inferior y estípites en el superior—, con tres calles, y fue contratado en enero de 1730 por Bernabé de Haro. El dorado se ajustó a finales del año siguiente con los maestros Manuel Tallón y Gabriel Romero<sup>26</sup>. Lo centra una



Fig. 5. Retablo del Cristo del Perdón o de las Ánimas, 1794. Granada, Iglesia de S. Matías.

escultura del Crucificado, completándose el nicho con lienzos en los que figuran la Virgen y S. Juan, ángeles plañideros en la parte superior y el sol y la luna sobre el sombrío cielo de nubes. A la izquierda del grupo central aparece el arcángel S. Miguel, rematando un demonio; el arcángel pesaba las almas en una balanza antes de llevarlas al cielo, mientras el demonio intentaba modificar el peso para arrebatárselas; de ahí deriva la representación de su

enfrentamiento con el demonio y su asociación con la devoción a las ánimas<sup>27</sup>. A la derecha podemos contemplar un santo franciscano, quizá un S. Antonio de Padua, al que le faltaría el Niño, aunque por el tamaño y tema puede no corresponder originalmente a este retablo. En el cuerpo superior, por último, la iconografía se hace más directa aún en su mensaje: es a Dios Padre, en el centro, dominando el mundo y bendiciendo, al que se dirigen implorantes sendas ánimas, una masculina y otra femenina.

Mediada la centuria tenemos el retablo de ánimas de la parroquia del *Sagrario*. Su hermandad se erigió en 1541 y el actual retablo fue construido hacia 1757 por Nicolás de Moya, con traza de José de Bada<sup>28</sup>. En su único cuerpo presenta un Crucificado de talla de tamaño académico, al que acompañan cabezas aladas de ángeles en relieve y a sus pies dos ánimas sobre peanas metálicas. En el marco barroco tardío que le presta el retablo, la representación se aleja de la complicación temática anterior para esencializarse en el Crucifijo y las ánimas, éstas ya siempre con los brazos cruzados sobre el pecho. En este caso, el Crucificado resulta ser una tradicional devoción granadina, la del Cristo de los Trabajos, que contaba con hermandad propia. Al realizarse la obra de la nueva iglesia del *Sagrario*, acaban por ser asociadas ambas devociones en un mismo altar, lo cual no es de extrañar habida cuenta la costumbre, también extendida entre las hermandades de ánimas, de recorrer la *Vía Sacra* con una imagen de Cristo crucificado, como se hacía con ésta<sup>29</sup>.

En la última década del siglo, las tendencias neoclásicas imponen nuevas formas en la retablistica y también en los dos

<sup>27</sup> Ferrando Roig, J., *op. cit.*, pp. 200-201.

<sup>28</sup> Isla Mingorance, Encarnación, *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*, Granada, 1977, pp. 185-186.

<sup>29</sup> La costumbre también alcanza a otras hermandades de ánimas. En un entregó de bienes de la de S. José, por ejemplo, fechado en 1776, ya se declara un «Cristo grande con potencias, corona y remates de plata para la Vía Sacra» (A. P. S. José, leg. 11 B). En un inventario de la de Santiago, de 1763, se menciona «un cañón de vaqueta con felpa negra y coorea para llevar al Santo Cristo a la Vía Sacra» (A. P. S. Andrés, Libro de la hermandad de ánimas de Santiago, s. n.).

<sup>26</sup> *A(rchivo de) Prot(ocolos) Not(ariales de) Gr(anada)*, escribano Jerónimo de Granados, 1730, fols. 1 y 46. Agradecemos la amable y desinteresada cesión de estos datos a la prof. Encarnación Isla. El dato del dorado se contrasta con una inscripción en el banco del retablo.

últimos altares de ánimas conocidos. Su iconografía se esencializa en sintonía con el nuevo gusto y con una devoción que se mantiene, si bien sin el impacto que los intereses contrarreformistas marcaban en un principio. Entre 1793-94 fue construido el de S. José por Francisco Vallejo, retablo «de estuco de orden dórico» que costó mil cien reales<sup>30</sup>. Hoy resulta inidentificable.

En este último año, Juan Salmerón realizaba el retablo de la capilla de las ánimas de S. Matías, según diseño del arquitecto Domingo Tomás, uno de los difusores del ideal clasicista en el sur de la península y director de arquitectura de la granadina Escuela de Nobles Artes en aquella época<sup>31</sup>. Consiste en una sencilla estructura de pares de columnas jónicas que sostienen arquivolta, friso, cornisa y un tímpano curvo no muy peraltado. Se construye en madera policromada, imitando mármoles, siendo doradas las volutas de los capiteles y el crismón que centra el tímpano. La decoración se limita aún más y se conceptualiza: sólo el referido crismón y la cruz potenziada entre palmas en la mesa de altar rompen simbólicamente la sobriedad del conjunto.

Esta cierta «represión» ornamental afecta también al motivo central del retablo, un escueto conjunto escultórico compuesto por el Crucificado, el busto de la Dolorosa a sus pies y sendas ánimas a los lados. De nuevo aparece la Dolorosa junto al Crucificado de ánimas, pero en este caso reducida a busto y formando un único eje vertical con el Crucificado, para no alterar el equilibrio del conjunto. El Cristo es obra del barcelonés Jaime Folch, director de escultura de la Escuela de Nobles Artes, quien, siguiendo las nuevas pautas, recrea el tradicional Crucificado de devoción con gran corrección formal y equilibrio compositivo, pero carente de emoción. Las ánimas y el busto de la Dolorosa le preceden en el tiempo y en el concepto.

De este modo, el gusto neoclásico hace mella en una devoción tan arraigada que mantiene el esquema básico de la representación tradicional pero adaptando sus elementos a las nuevas corrientes, simplificando y reduciendo el conjunto a su mínima expresión. Así lo parece demostrar este último ejemplo —junto al desmantelado de S. José— al no comportar ninguna complicación compositiva ni iconográfica que delate su función y culto. Incide en ello el clasicismo que imponen las reglas estéticas del momento, así como las crecientes penurias económicas de las iniciativas artísticas de la Granada de la época. A la vez, parecen correr nuevos vientos en la Iglesia con respecto a esta devoción, que sufre un cierto desarraigo en la segunda mitad del XVIII, siendo criticada desde los medios ilustrados por su vaciedad y sinrazón (además de infantilismo). Paralelamente, se prohibieron desde los años setenta de dicho siglo ciertos abusos cometidos en estas hermandades y se vieron asimiladas a las sacramentales por compartir un carácter netamente parroquial. Ésta es la razón de que sean las primeras restauradas después de la entrada del ejército napoleónico en Granada. Tras esos momentos críticos, en la primera mitad del siglo XIX conocen un nuevo esplendor, para sufrir más tarde una recesión definitiva a causa de un cambio de concepción por parte de la Iglesia sobre el tema de las ánimas y su menor atención a estas corporaciones<sup>32</sup>.

Todo ello nos hace concluir que el clasicismo no acaba con esta devoción y su representación artística en un primer momento, y prueba de ello son los retablos neoclásicos construidos por hermandades de ánimas, así como el auge renovado de que disfrutaban estas corporaciones en la primera mitad del siglo XIX. El rechazo de los círculos culturales elitistas a una espiritualidad y un arte de emocionalismo retórico, desfasado y consecuente con la profunda comprensión de las prácticas religiosas de la Contrarreforma, así como el creciente control sobre las manifestaciones artísticas, no impide que la imagerie religiosa continúe manteniendo su vigencia en la devoción popular, alimentando

<sup>30</sup> A. I. G.-M., leg. CXVIII, fol. 408. Figuraban en ese retablo un Crucificado y dos ánimas, según declaran los citados entresijos de bienes (A. P. S. José, leg. 11 B).

<sup>31</sup> A. I. G.-M., leg. CXXXI, fol. 48v. Vid. también Llaguno y Amirola, Eugenio, *Noticias de arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, p. 325.

<sup>32</sup> López Muñoz, M. L., *Consideraciones sobre la muerte...*, pp. 303-304.

talleres periféricos hasta tardías fechas. De ahí las soluciones de compromiso entre un nuevo ambiente cultural y estético y una praxis artística tardobarroca, de amplia aceptación popular, cuyo funcionamiento en el imaginario colectivo resiste aún hoy.

Junto a todo ello, conviene no olvidar las aportaciones de este tipo de piezas en el orden de la historia de las mentalidades. Sin duda, los altares de ánimas obedecen a una representación e ideología del purgatorio en el imaginario colectivo, lo cual se

concreta, fomenta y mantiene en la esfera de la expresión artística. Por eso, se constituyen también como modeladores de la concepción cristiana de la muerte, renovando una vez más el ansia de trascendencia del arte religioso, sobre todo en la Edad Moderna; si bien lo trascendente existe más allá de las apariencias, no cabe expresarlo más que por las propias apariencias. Por este motivo, como han demostrado los Vovelle, estas manifestaciones artísticas nos sirven de índice para la periodización de esta devoción<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> «Nous assistons sur quatre siècles à la naissance, à l'épanouissement et, peut être, à la mort d'une attitude collective devant la vie et devant la mort» (Vovelle, G. y M., *op. cit.*, p. 12).



# EL RETABLO COMO DECORACIÓN DE LA ESCENA. LITURGIA Y TEATRO

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

Universidad de Valladolid

El teatro clásico grecorromano responde a una creación arquitectónica al servicio de una finalidad festiva. Supone la integración de un elemento humano pasivo (el público) y otro activo, los intérpretes. La acción tiene lugar en un escenario provisto de un decorado para hacer más comprensible el desarrollo de la obra dramática.

Por otro lado, el templo cristiano, nacido en el seno de la misma romanidad, representa asimismo una reunión de fieles y oficiantes. Éstos ocupan un lugar en el templo —el presbiterio— y desarrollan una acción religiosa, con un ceremonial que acude a la palabra, el cántico, la indumentaria y un temario que, aunque sometido al canon de la misa, tenía siempre presentes los cambios de las festividades.

Ni el teatro clásico ni el templo cristiano quedaron sepultados en la antigüedad. Por el contrario, el teatro reapareció en el Renacimiento y el Barroco. Y el templo cristiano tuvo una larga secuencia, llena de mutaciones. Los fines del teatro y del templo son diferentes. Pero hay notas que los anudan; existen paralelismos, pero pudiera sospecharse asimismo la trasposición de elementos estéticos y funcionales del teatro al templo. Ésta es la hipótesis que manejamos en esta comunicación.

Conocemos bien el teatro clásico, sobre todo el romano, gracias a Vitrubio; pero asimismo se están haciendo minuciosos estudios de los teatros romanos que han llegado hasta nuestro tiempo<sup>1</sup>. De este espacio nos interesa el lugar de la acción. En el templo es el presbiterio; en el teatro, la

escena. Los espectadores tienen permanentemente ante la vista una monumental arquitectura, formada por dos o tres pisos de órdenes clásicos, con una puerta central y dos laterales. Es la *scaenae frons*. Las puertas conducen a las habitaciones donde los actores esperan la entrada en la acción. Pero lo que interesa considerar es el decorado, es decir, la ambientación que favorece la comprensión del tema. Delante de esta arquitectura se colocaban los paneles móviles con decorados pintados, accionados con maquinaria. De esto habla Vitrubio, quien recuerda un invento aportado por los griegos, los *periaktoi*, que eran prismas giratorios, en cuyas caras había escenas pintadas. Había asimismo paneles pintados por el haz y el envés, que girando aportaban una nueva ambientación. El teatro romano contó, por tanto, con la ayuda del decorado, hecho con perspectivas de calles, del campo, de casas y de escenas. Esto se ha perdido, pero dan una idea de estas decoraciones mosaicos y pinturas de Pompeya y de Boscoreale. Terminada la representación, la escena volvía a quedar libre, con la imagen de arquitectura monumental de la *frons*. El teatro italiano del Renacimiento añadiría el telón de boca, que comunicaba al público y los espectadores.

El templo cristiano sirvió como centro de una escenificación religiosa de la mayor diversidad. El acontecimiento principal

---

*Actas del Simposio El Teatro en la Hispania romana*, Institución Cultural Pedro de Valdivia, Badajoz, 1982; Catherine Courtois, «Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile. Étude chronologique et typologique», en *Archaeologia Trasatlantica*, VIII, Lovaina y Rhode Island, 1989. Agradezco al Profesor D. José Antonio Abasolo la información sobre este tema.

---

<sup>1</sup> Marco Vitrubio Polión, *De architectura*. Referencia al teatro, en p. 67 de la edición de Juan Gracían, Alcalá de Henares, 1582.

viene a ser la misa, que ofrece numerosas variantes de conformidad con el Ceremonial Romano<sup>2</sup>. Sería suficiente referirse al ceremonial de la Semana Santa, que ponía ante la vista las vestiduras más diversas, velas, incensaciones, cánticos, efectos acústicos (matracas y carracas). La misa equivale a la «Celebración litúrgica de la Eucaristía»<sup>3</sup>. Pero el templo se usa además para otras misiones, siempre de contenido religioso. Aparte de la misa, hay un culto específicamente eucarístico; a este fin se encamina el altar de la Sagrada Forma en la sacristía del monasterio del Escorial. Se trata de venerar la Sagrada Forma, es decir, de promover el culto a la Eucaristía no en la manera habitual de la renovación por medio de la misa, sino de una reliquia. En su concepción se ha partido de la reliquia, que está conservada en relicario a propósito. Pero el tema de la adoración es el que corresponde al cuadro que pintó Claudio Coello. Sullivan ha resaltado la plenitud del elemento eucarístico en la concepción del retablo, de la pintura y de la cámara situada al fondo, que se comporta como un camarín<sup>4</sup>. Llama la atención acerca del hecho inusual de que el lienzo tenga otra pintura por el dorso, visible desde el camarín cuando el lienzo de Coello se exhibe en la sacristía. Describe esta pintura interior, que es una alegoría de la prefiguración eucarística apoyada en Moisés y la historia del maná.

El retablo puede constituir asimismo la escenografía de apoyo para un sermón. Cuando se efectuaba la inauguración de un retablo, el predicador se consideraba obligado a interpretar las escenas e incluso la arquitectura para que fuera debidamente comprendido por los fieles. Pero lo más habitual es el retablo efímero, realizado con improvisada carpintería que soporta pinturas sobre angeo. Por desgracia, estos retablos efímeros han sucumbido, sobre todo porque solían ser decoraciones que ocultaban los retablos auténticos. Los sermones publicados dan testimonio de lo que han

podido representar estas obras efímeras para las conmemoraciones<sup>5</sup>.

Para celebrar la beatificación de Ignacio de Loyola en el Colegio de la Compañía de Jesús de Granada se prefirió adornar el retablo fijo, «de extraordinaria majestad y hermosura», con «preciosos relicarios, blandoncillos de plata, piezas de oro, ramos de flores... braseros de plata, en que ardían olorosos perfumes»<sup>6</sup>. Pero otras veces se trataba de verdaderas escenografías. Tal ocurrió en el adorno que se puso en el Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca, en 1610, para celebrar la indicada beatificación de Ignacio de Loyola. El decorado está descrito por Alonso de Salazar. Ocupaba todo el fondo, como escenografía teatral, y era un monumental castillo, provisto con cinco torres, con un lienzo de muralla que servía de basamento. Las torres y almenas estaban ocupadas por figuras de mártires de la Compañía. Un monumental JHS campeaba sobre todo el decorado. No había más que una figura de bulto, en medio, la de Ignacio de Loyola, decorada con perlas y diamantes.

Similares retablos efímeros fueron realizados para las fiestas de la canonización de Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, San Juan de Dios y San Fernando. Pero en rigor la escenografía se aplicaba a veces a la totalidad. Tal sucedió en las fiestas de 1671 en Sevilla para celebrar la canonización de Fernando III. El presbiterio y sobre todo el crucero aparecieron literalmente forrados de pinturas escenográficas, en que se combinaba una arquitectura fingida con todo género de alegorías<sup>7</sup>.

Pero nos interesa considerar la escena pintada, lo que requiere que nos apoyemos en lo conservado. Hay que referirse en primer término a la escenografía del teatro<sup>8</sup>. Ésta experimenta una completa renovación

<sup>2</sup> Frutos Bhartolomé Olalla, *Ceremonial de misas, según las rúbricas del Missal Romano...*, Madrid, por Juan Sanz, 1721.

<sup>3</sup> *Catecismo de la Iglesia Católica*, Asociación de Editores del Catecismo, Madrid, 1992, p. 310.

<sup>4</sup> Edward J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Editorial Nerea, Madrid, 1989, pp. 113 y 131.

<sup>5</sup> María del Pilar Dávila, *Los Sermones y el Arte*, Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1980.

<sup>6</sup> Dávila, 1980, p. 107.

<sup>7</sup> Dávila, 1980, p. 181. Se refiere a las *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, escritas por Fernando de la Torre, Sevilla, 1671.

<sup>8</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», pp. 33-60 del libro *La escenografía del teatro barroco*, estudios coordinados por Aurora Egido, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1989.

en Italia a partir de los nuevos teatros, como los de Parma y Vicenza. Como señala Rodríguez G. de Ceballos, la gran aportación proviene de los telones de fondo, en los que se pintan perspectivas de ciudades, aptas para localizar el episodio de la acción. Este telón de fondo (*picturatae scenae facies*) se combinaba con una invención aplicada por Sebastiano Serlio, consistente en otros decorados laterales que giraban, lo que permitía modificar el ambiente con variaciones. Era el comienzo de las bambalinas. Hay que añadir el efecto añadido de los candelabros y luminarias. Pero es el efecto que causaría un retablo adornado con floreros e iluminado con infinitud de velas, o con los decorados efímeros descritos en los sermones impresos.

En el siglo XVII se renovó el escenario del teatro español, sobre todo del cortesano. La construcción del teatro en el Palacio del Buen Retiro debe reseñarse como una revolución en el campo de la escenografía.<sup>9</sup> El teatro se adaptaba a todas las novedades propias de las obras dramáticas italianas, con sus múltiples efectos de sugestión proporcionados por los telones de fondo y las bambalinas. El teatro abrió sus puertas en 1640 y durante unos años llevó a Madrid todas las posibilidades de ambientación de un montaje atrevido. Pero fue necesario para ello recibir de Italia un tipo de operario fundamental: el escenógrafo. Se trataba de una mezcla de ingeniero y proyectista de escenas pintadas. Se requería al ingeniero por la maquinaria que producía el rápido cambio de los telones: la tramoya. La introducción de la escenografía de tramoya corresponde a Cosme Loti. Pero el impulso principal se debe al florentino Baccio del Bianco. Se conserva la decoración de este último realizada para la puesta en escena de la comedia de Calderón *Andrómeda y Perseo*. El movimiento de los decorados, en combinación con los numerosos puntos de luz y el concurso de la música, produjo sensación en la Corte durante los años centrales del siglo XVII.

Precisamente el incremento que experimenta la actividad del pintor como escenó-

grafo de teatro da pie para relacionar esta actividad con la de creación de retablos. No es casualidad que ambas actividades coincidan. Pérez Sánchez se ha ocupado de los pintores aplicados a la escenografía en Madrid durante el siglo XVII<sup>10</sup>. La gran significación que han alcanzado figuras de nuestro teatro como Calderón o Lope de Vega ha ocasionado una falta de atención a la escenografía con que fueron presentadas las obras ante el público, que por lo general era escogido y contaba con lo más selecto: la propia audiencia regia. Se conoce el nivel artístico que han adquirido decorados modernos para ballet, ópera y teatro. ¿Tuvo la escenografía en el Siglo de Oro esta alta cota? El repaso que hace Pérez Sánchez de los pintores escenógrafos da pie a considerar que las escenografías, pese a su carácter efímero, estuvieron dotadas de un fuerte poder inventivo, aunque la ejecución pudiera despacharse como boceto grande, dado que el espectador había de contemplar la escena a distancia. Pero no hay duda de que el material conservado, y sobre todo el de Biaccio del Bianco, brilló por su despertar imaginativo. Distingue en la operación la intervención de dos operarios: el ingeniero director de las tramoyas y el pintor realizador de los decorados. En este caso nos interesa el último. Lamenta el autor que sea la documentación el recurso a que se somete la investigación, por falta de telas conservadas. El lenguaje técnico empleado es el de pinturas o perspectivas para la «tramoya de la comedia» que se iba a representar.

Pues bien, lo cierto es que notables pintores se aplicaron a la escenografía, siendo de mencionar dos cumbres de la pintura española del siglo XVII: Francisco Rizi y Francisco de Herrera el Mozo. Habría además que recordar que la misma pintura se benefició de artificios de composición extraídos de la escenografía teatral. Tal es el caso del cortinaje. Sullivan resalta el papel de la gran cortina roja desplegada en la parte superior del lienzo de la *Adoración de la Sagrada Forma*, de Claudio Coello. Queda bien reflejado en estas frases: «Este paño

<sup>9</sup> Jonathan Brown y J. H. Elliott, *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 214.

<sup>10</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», en el libro *La escenografía del teatro barroco*, pp. 61-90.



pintado proporciona a la composición un efecto teatral, pues parece un telón que se acaba de alzar para descubrir el *tableau vivant* del rey y su corte en oración». Por otro lado, los mismos cuadros de Zurbarán presentan grandes cortinajes y la perspectiva está realizada como escenografía de papel de decorado<sup>11</sup>.

El lienzo de Francisco Rizi de la Inmaculada del Museo de Cádiz bien podría pasar por un decorado para una obra teatral de carácter sacro. Su mismo formato, con su acentuada horizontalidad, responde a las características de fondo escenográfico. Este carácter teatral de la pintura, sin duda destinada para un convento como obra aislada, coincide con la acentuación del barroquismo de Rizi y debe corresponder a la década del setenta<sup>12</sup>.

Sólo un escenógrafo puede haber dibujado un altar dedicado a Cristo muerto como el que se conserva en el Museo de los Uffizi, que Angulo atribuyó a Francisco Rizi<sup>13</sup>. Contemplamos una escenografía referente a la exaltación de Cristo muerto y por lo tanto en relación con la Eucaristía. A los lados lleva dos retablos con perspectiva de punto de vista bajo y de intensa convergencia en el punto central del ojo del espectador. Tal convergencia hacer pensar en las perspectivas a la manera del Teatro Olímpico de Vicenza, de varias calles. La parte central se erige a manera de baldaquino. Quedaría exento en un presbiterio cubierto con una arquitectura cuajada de elementos ornamentales. El dibujo apunta a un proyecto para una celebración, teniendo por lo tanto una virtualidad efímera y por ende teatral. Por su destino a un presbiterio, la identificación de retablo y de composición teatral es plena.

Pero disponemos de retablos conservados que acreditan que hay una relación directa entre retablista y escenógrafo. Máximo exponente es el retablo mayor del

convento de San Plácido de Madrid. Como si el retablo fuera el telón de fondo de una representación teatral, la arquitectura aparece supeditada a la pintura. Esto me ha impulsado a dar la denominación de retablo-cuadro a esta modalidad tipológica<sup>14</sup>. El retablo está íntegramente supeditado a la enorme pintura de Claudio Coello (750 por 366 cms.). Lo habitual es que la estructura de un retablo nazca de la mano de un arquitecto, encargándose un ensamblador de llevarlo a efecto. Pero desde mediados del siglo los pintores se habían introducido en el campo de los arquitectos, circunstancia que motivó el enojo de ilustres artífices como Fray Lorenzo de San Nicolás. No hay duda de que la traza tuvo que partir del propio Claudio Coello. En efecto se han conservado dos bocetos de la pintura de la Anunciación debidos a Claudio Coello<sup>15</sup>.

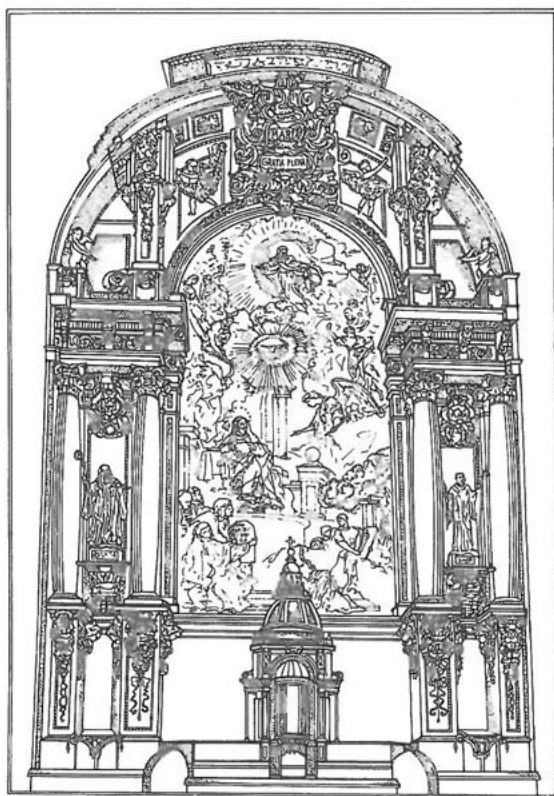


Fig. 1. Retablo mayor del Convento de San Plácido, Madrid.

<sup>11</sup> J. J. Martín González, «La composición en Zurbarán», *Goya*, 1965, pp. 258-265.

<sup>12</sup> Diego Angulo Íñiguez, «Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar», *Archivo Español de Arte*, 1962, pp. 95-122.

<sup>13</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, *El dibujo español de los Siglos de Oro*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, 1980, p. 103 y lámina LXXXI.

<sup>14</sup> J. J. Martín González, *El retablo barroco en España*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1993, pp. 20 y 96.

<sup>15</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio de Villahermosa, Madrid, 1986, p. 135.



Ambas pinturas muestran la escena flanqueada por dos columnas salomónicas, las pilastras y los entablamentos en perspectiva, lo que indica la estructura misma del retablo. Es, por tanto, pintura-retablo, es decir, hecha por un pintor con énfasis de arquitecto. Sin embargo, no prosperó el orden salomónico y a la postre de su arquitectura hubo de ocuparse Pedro de la Torre, impulsor de un tipo de retablo de columnas clásicas, pero de un barroquismo muy avanzado en lo referente a la protuberancia de la ornamentación<sup>16</sup>.

Pero Claudio Coello llegó a concebir un fondo pictórico cubriendo la totalidad del testero de la capilla, así la identificación pintura y decorado teatral es absoluta. Lo muestra un dibujo de la Biblioteca Nacional<sup>17</sup>. Representa el fondo del presbiterio, cerrado en medio punto. La Inmaculada ocupa el centro, rodeada de santos. La parte inferior del lienzo describe el altar, con la exposición del Santísimo y dos puertas que conducen a la sacristía, situada a espaldas del presbiterio.

Este carácter de pintura escenográfica de efecto único y monumental se obtiene asimismo contemplando el monumental lienzo de la *Fundación de la Orden Trinitaria*, obra realizada en 1666 por Carreño de Miranda. Existe boceto en el Museo de la Academia de Bellas Artes de Viena. Se trata de una puesta en escena ante un altar, con una escenografía que penetra en oblicuo hacia lo más hondo del cuadro.

Pero es Francisco Rizi la personalidad descolante en el campo de la escenografía que se traslucide asimismo en la pintura de altar. La Biblioteca Nacional conserva diseños ilustrativos que confirman la aplicación de Rizi a la escenografía teatral. Uno de ellos representa una perspectiva de columnas salomónicas que conducen a un jardín, sin duda decorado de una obra poética de Calderón de la Barca<sup>18</sup>.

El retablo mayor del convento de Capuchinos del Pardo, firmado por Rizi en 1650, no es sino una magna ornamentación teatral. El retablo se reduce a este gigantesco lienzo. Pero la teatralidad del mismo se evidencia al examinar el dibujo preparatorio, del propio Rizi<sup>19</sup>. El pintor ha tomado de los diseños retablísticos de Pedro de la

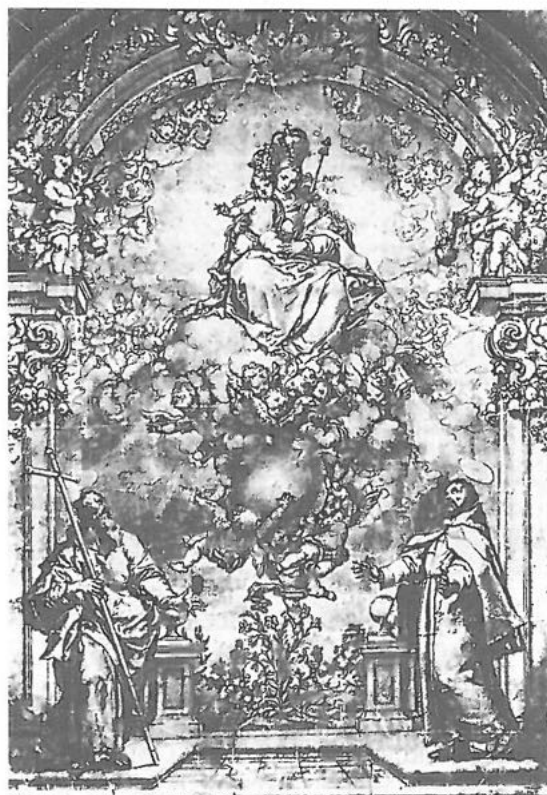


Fig. 2. Virgen con el Niño, acompañada de San Felipe y San Francisco. Dibujo de Francisco Rizi. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

Torre la voluminosa tarjeta que abrocha la arcada y los subientes de frutas que hay bajo las cornisas de las pilastras. San Felipe y San Francisco se sitúan en primer término, ocupando el fondo una Inmaculada que sube entre nubes y ángeles, en un ambiente de jardín. No hay mayor parecido con un decorado teatral.

También ha considerado Pérez Sánchez la aportación de Francisco de Herrera el Mozo a la escenografía teatral en los teatros de la Corte. El Gabinete de Dibujos del

<sup>16</sup> Mercedes Agulló, «El Monasterio de San Plácido y su fundador», *Villa de Madrid*, 1975, n.º 47, pp. 37-50.

<sup>17</sup> Pérez Sánchez, *El dibujo español*, 1980, p. 61 y lámina XCI; Sullivan, 1989, p. 269, añade otro diseño similar del Gabinete de Dibujos del Museo de los Uffizi de Florencia.

<sup>18</sup> Pérez Sánchez, *El dibujo español...*, p. 105 y lámina LXXXVIII.

<sup>19</sup> El dibujo se encuentra en el Instituto Valencia de Don Juan. Publicado por Angulo Íñiguez, «Francisco Rizi, su vida, cuadros religiosos fechados anteriores a 1670», *Archivo Español de Arte*, 1958, pp. 89-115.



Fig. 3. Retablo para una Inmaculada. Dibujo de Claudio Coello, Biblioteca Nacional.

Museo de los Uffizi guarda un dibujo de Francisco Herrera, que representa el telón y la embocadura del Teatro de Comedias del Alcázar de Madrid y corresponde a la es-

cenografía de la comedia de Juan Vélez de Guevara, titulada *Los celos hacen estrellas*<sup>20</sup>. Precisamente su dominio de la escenografía ha podido hacer posible la explosión de barroquismo que se produce en el lienzo de San Hermenegildo, del Museo del Prado, de tamaño colosal (3,28 por 2,29 m.).

Pero también refleja la aplicación de los recursos del teatro el cuadro concebido en el templo como tramoya, es decir, como lienzo que cubre y descubre el escenario sacro, bien sea una reliquia, el Santísimo o una imagen<sup>21</sup>. El retablo mayor del Colegio del Corpus Christi de Valencia utiliza un magnífico cuadro de Francisco Ribalta como telón de boca.

Y asimismo hay que relacionar con la escenografía el retablo-fingido. Diego Valentín Díaz realizó personalmente el de la fundación personal del Colegio de Niñas Huérfanas en Valladolid<sup>22</sup>. Era hombre de vasta cultura, como lo prueba su nutridísima biblioteca. Concibió el templo como un enorme escenario teatral, lleno de pinturas alegóricas. Pero luego en el presbiterio —verdadero escenario de la iglesia— desplegó el retablo fingido, cuya capacidad teatral queda expresada en estas frases de Don Antonio Ponz: «Finge otro retablo, que engaña a la vista». Podría añadirse asimismo otro retablo fingido, el que ocupa el testero de la sacristía de la iglesia de San Miguel de Valladolid.

<sup>20</sup> J. E. Varey y N. D. Shergold, *Juan Vélez de Guevara. Los celos hacen estrellas*, Londres, 1970. Citado por Pérez Sánchez, *El dibujo español*, 1980, p. 151.

<sup>21</sup> Martín González, *El retablo barroco en España*, p. 17.

<sup>22</sup> Esteban García Chico, *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, tomo III, *Pintores*, vol. II, Valladolid, 1946, p. 44.

# ALEGORÍAS EN LOS ÓRDENES ATLÁNTICO Y PARANÍNFICO DEL RETABLO CATALÁN (1611-1740 CA.)

AURORA PÉREZ SANTAMARÍA

Universidad de Barcelona

Dentro del soporte icónico nos centraremos en los llamados por los tratadistas órdenes atlántico y paranínfico<sup>1</sup>. Aun cuando algunos se encuentran en retablos que nos han llegado, hemos tenido que consultar documentación fotográfica de archivo, dada la desaparición de gran parte de las obras.

Ello nos ha permitido corroborar que atlantes, hermes y cariátides, ubicados generalmente en los zócalos, constituyen una peculiaridad del retablo catalán frente al del resto de España, como afirmaba ya Martín González<sup>2</sup>.

La amplitud del período escogido ha venido determinada por la evolución formal,

pero sobre todo por el significado alegórico, lo que ha impuesto una selección de los modelos. No siempre se puede hablar categóricamente en el terreno alegórico, dada la parquedad de atributos en muchos casos y de fuentes escritas sobre el tema y, en algunos casos, nos tendremos que quedar, por ahora, en la hipótesis.

A nuestro entender, cariátides, hermes y atlantes siempre tuvieron en el retablo una función simbólica. No compartimos la tesis de los autores que la niegan o los que señalan que el simbolismo acaba desapareciendo<sup>3</sup>, ya que no tendría precedentes en el retablo. Creemos que la idea de ubicarlos en los retablos partió de los escultores. Los comitentes los aceptaron, puesto que a su raigambre clásica unían un simbolismo adaptado ya al cristianismo.

Por lo que respecta al simbolismo, Caramuel da cuenta de su evolución para concluir: «Los symbols, mudadas las causas, mudan también la significación», y, además, con una cita de Vitruvio pone de manifiesto su carácter simbólico ya desde las primeras manifestaciones: las estatuas pérsicas recordarían a los ciudadanos griegos a aquellos enemigos, lo que potenciaría en ellos la virtud de la fortaleza con el fin de defender la libertad<sup>4</sup>.

Brizguz dirá al respecto:

«Ya no se da a las cariátides la figura de Esclavitud y sólo se hazen para simbo-

<sup>1</sup> Así Caramuel, quien se basa, fundamentalmente, en Vitruvio. Pero Caramuel incluye en el que denomina Orden Atlántico los soportes de ambos sexos: «Hombre o muger desnudo hasta la cintura, que con la cabeça sustenta el architrabe, de medio a los pies una pyramide inversa, con la punta hacia abaxo». Y al definir el Orden Paranympfico, de creación moderna, destaca que si los «antiguos» en «lugar de columnas o Toscanas o Doricas, pusieron Atlantes, que sustentassen en sus hombros las Ionicas, Corinthias y Compuestas... sobre éstas últimas han puesto los Modernos un nuevo orden de delicadas (vestidas o desnudas) Gracias, en cuyas cabeças se sustenta la...». Caramuel, Juan, *Architectura civil recta y obliqua...*, Imp. C. Corrado, Vegeven, 1678. Edición facsímil con un estudio preliminar de A. Bonet Correa, Ed. Turner, Madrid, 1984, II, *De el Orden Atlántico*, pp. 76-79. Brizguz y Bru, A. G., *Escuela de Arquitectura Civil* (1.ª ed., 1738), obra con influencia directa de Caramuel, ha identificado ninfa con cariátide: «A las estatuas de mugeres que sirven de columnas llamamos ninfas» y «a las de hombres Telamones y Atlantes, y de aquí se siguió el llamar a estos órdenes Atlántico y Paranínfico» (ver *op. cit.*, p. 70). Seguiremos el criterio de este autor.

<sup>2</sup> Martín González, J. J., *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 328. Martín González, J. J., *El retablo barroco en España*, Alpuerto, Madrid, 1993, p. 79.

<sup>3</sup> «Estas figuras no desempeñaban otro papel que el ornamental»: Avella, J., «La iglesia parroquial de Alcover y su retablo mayor», *Boletín Arqueológico de Tarragona*, 1948, n.º 1, p. 13; Bosch i Ballbona, J., *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Caixa Manresa, 1990, p. 141.

<sup>4</sup> Caramuel, Juan, *op. cit.*, pp. 76-79.

lizar algunas virtudes como la Sabiduría, Justicia, Templanza. Tampoco se hacen ya las columnas pérsicas o Atlantes para representar la Esclavitud, sino para simbolizar algunas virtudes como al Gozo, al Valor, a la Fortaleza»<sup>5</sup>.

Pero así como los autores modernos —Müller Profumo, Varriano, entre otros— coinciden en que la cariátide es alegoría de la virtud<sup>6</sup>, para el atlante, o bien no se defi-

moral. Pero no hay duda de que los artistas, desde el Renacimiento, recurrieron a uno u otro simbolismo según los casos. Miguel Ángel en sus Esclavos, modelos de bastantes atlantes, da a la esclavitud un sentido trascendente<sup>7</sup>. Y centrándonos en las interpretaciones en los retablos catalanes, éstas van desde lo puramente ornamental a otras más elaboradas<sup>8</sup>.

Creemos que en los retablos catalanes, cariátides, hermes y atlantes fueron, durante bastante tiempo, alegorías de virtudes morales (cardinales u otras), como señala Brizguz.

A nuestro parecer, el escultor Agustín Pujol, hijo, introdujo los órdenes atlántico y paraníptico en el retablo catalán, a través del dedicado a N.<sup>a</sup> Sra del Rosario de la iglesia del Santo Espíritu de Terrassa (1611-16)<sup>9</sup>. Pero invierte la ubicación de estos órdenes respecto a lo habitual en su utilización moderna, según Caramuel<sup>10</sup>. Pujol sitúa el paraníptico en el primer cuerpo. Las figuras de las cariátides, vestidas con túnica, responden a modelos manieristas. No hay duda de que son alegorías de las cuatro virtudes cardinales, puesto que llevan sus atributos. El orden atlántico se encuentra en el ático. Los cuatro atlantes sólo llevan un faldellín desde la cintura hasta las rodillas. Aunque quizás podrían ser alegorías de virtudes morales, no llevan ningún atributo que lo evidencie. Suyas son probablemente las figuras de cariátides del zócalo del retablo mayor de la iglesia de San Juan de Valls (Tarragona), obra en



Fig. 1. Agustí Pujol, hijo: Retablo de N.<sup>a</sup> Sra. del Rosario de la iglesia del Santo Espíritu de Terrassa (detalle Orden paraníptico con las virtudes cardinales de la Fortaleza y la Prudencia) (1611-1616). Foto: Archivo Mas.

nen, o le dan el simbolismo ligado a su condición de soporte humano: el de esclavo, prisionero o vencido, frente al que se deduce del citado texto de Vitruvio: virtud

<sup>5</sup> Brizguz y Bru, A. G., *op. cit.*, p. 70.

<sup>6</sup> Müller Profumo, L., *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 203-204; Varriano, J., *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*, Alianza, Madrid, 1990, p. 188, ilus. 115.

<sup>7</sup> Müller Profumo, L., *op. cit.*, pp. 216, 217, 220, 221; Pérez Santamaría, A., «Tradición e influencias en el retablo de San Martín de Palafrugell» (*Homenaje a D. Juan José Martín González*, en prensa).

<sup>8</sup> Avella, J., *op. cit.*, p. 13 (véase nota 3).

Las cariátides, imagen de la virtud, entendida como soporte de la fe... los telamones, símbolo de la esclavitud moral a causa del pecado... Los hermes, como las cariátides, hay que interpretarlos como virtud moral y sabiduría, soportes de la fe. Ver: Bosch i Ballbona, J., *op. cit.*, pp. 140-141.

Los atlantes sometidos son el símbolo del mito sobre el que triunfa la religión (representada ésta por los santos y las escenas historiadadas del retablo). Ver: Triado, J. R., *L'època del Barroc. S. XVII-XVIII*, Ed. 62, Barcelona, p. 176.

<sup>9</sup> Hacemos referencia a su posible formación italiana partiendo de Cean Bermúdez. Ver: Pérez Santamaría, A., *op. cit.*, notas 34 y 35.

<sup>10</sup> Véase nota 1 (Caramuel: definición orden paraníptico).



la que ya las ubica en el lugar que ocuparán a partir de ahora en el retablo catalán<sup>11</sup>. Los hermanos Josep y Llatzer Tremulles continúan este retablo a partir de 1639<sup>12</sup> y serán, a nuestro parecer, los primeros difusores de estos órdenes alegóricos, que muy pronto quedarán reducidos a las figuras. Los encontraremos en varios retablos obra de estos escultores<sup>13</sup>.

Bosch se refiere a su difusión por el Bages, aun cuando para nosotros no constituyen una deformación de la normativa de los órdenes clásicos, fruto de su formación gremial<sup>14</sup>, sino que, pese a ello, han llegado a su conocimiento los órdenes antropomorfos con significado alegórico.

Creemos que el retablo mayor de Alcover (Tarragona), contratado en 1679, confirma indirectamente el que cariátides, hermes y atlantes simbolizaron virtudes morales. Sus escultores, F. Grau y D. Rovira, realizaron también entonces los sepulcros de los hermanos Girón de Rebolledo en la catedral de Tarragona. En ambos hay figuras a modo de atlantes en el cuerpo del sepulcro y otras completamente exentas en el ático de los mismos. En el de Don Diego, en los dos niveles hay virtudes claramente identificables por sus atributos: Fe y Caridad en el nivel inferior, Esperanza y las cuatro cardinales en el superior. En nuestra opinión, en el sepulcro de Francisca y Godofredo, las figuras del cuerpo inferior, con indumentaria militar



Fig. 2. Josep Tremulles, Retablo de N.ª Sra. del Rosario de la iglesia parroquial de Tiana (Barcelona). Hermes del zócalo, virtudes morales (1645). Retablo conservado.



Fig. 3. F. Grau y D. Rovira, Retablo mayor de Alcover (Tarragona). Atlante del zócalo, virtud moral (1679). Foto: Archivo Mas.

<sup>11</sup> Martinell, C., *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, I, pp. 69 y 97.

<sup>12</sup> Martinell, C., *op. cit.*, p. 69.

<sup>13</sup> Llatzer Tremulles: cuatro cariátides en el zócalo del retablo de N.ª Sra. del Rosario para los dominicos de Perpiñán (hoy iglesia de S. Jaime de la misma ciudad), contratado en 1643. Martinell, C., *op. cit.*, p. 113 (obtiene la información de P. Masnou, rev. Ruscino, 1922). Ver también: Triado, J. R., *op. cit.*, pp. 56, 57 y nota 64. Josep Tremulles esculpirá cuatro hermes, quizás los primeros, en el zócalo del retablo de la misma advocación de la iglesia parroquial de Tiana (Barcelona, contratado en 1645). En 1647 contrata el retablo mayor del monasterio de Stas. Creus, en cuyo zócalo coloca cuatro hermes y cuatro cariátides por parejas. En ambos retablos, tanto hermes como cariátides del segundo, responden a la descripción que del orden atlántico nos hace Caramuel (ver nota 1), con la diferencia de que los hermes van rigurosamente vestidos. Martinell, C., *op. cit.*, pp. 110-111. Ver también: Martín González, J. J., *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 328-329.

<sup>14</sup> Bosch i Ballbona, J., *op. cit.*, p. 140.

y escudos, son virtudes morales. En el ático se identifica claramente la Fortaleza, alusión a la condición militar de Godofredo, como también quizás las del cuerpo inferior<sup>15</sup>. La ausencia de las teologales en este segundo

<sup>15</sup> Avella, J., *op. cit.*, pp. 10-30. Bosch i Ballbona, J., *op. cit.*, pp. 76 y 232. En nota 299 (p. 112) hace referencia al autor anterior y a Martinell, quienes proporcionan datos, autores y documentación del retablo.

sepulcro pone un mayor acento cristiano en el de don Diego, por su condición de eclesiástico. Pero en ambos sepulcros, todas tienen que ser virtudes, puesto que responden a un programa muy meditado. Estas virtudes morales, con indumentaria militar y escudos, son formalmente casi idénticas a los cuatro atlantes del retablo mayor de Alcover, lo que nos lleva a corroborar su condición de virtudes morales, quizás las cardinales. Y armaduras y escudos pueden simbolizar protección y defensa espi-



Fig. 4. Lluís Bonifaç, Retablo de N.ª Sra. del Rosario de la iglesia de Santa Maria de Mataró (detalle de dos hermes del zócalo, África y otro continente) (1691). Retablo conservado.

rituales<sup>16</sup>. Este retablo completa el programa de virtudes con las figuras exentas de las teologales, ubicadas en el ático. Con los atributos<sup>17</sup> y en el lugar —la cúspide— en que se suelen colocar en el retablo catalán.

Estudia el programa de los sepulcros Bosch i Ballbona, J., *op. cit.*, pp. 226-228, aunque a las figuras del cuerpo inferior de los hermanos Francisco y Godofredo no les atribuye significación específica.

<sup>16</sup> Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1988, pp. 82 y 188.

<sup>17</sup> La Fe con cruz y cáliz; la Esperanza con el áncora y la Caridad con el pecho descubierto para amamentar a un niño. Responden a la renovación de la representación iconográfica que de las virtudes lleva a cabo Ripa. Reau, L., *Iconographie de l'art chrétien*, I, *Introduction générale*, P.U.F., París, 1955, p. 188. Ripa, C., *Iconología*, Akal, Madrid, 1987. I. Fe, p. 401; Caridad, p. 161; la Esperanza no la describe con áncora., ver pp. 353-355; sí, en cambio, Reau (*op. cit.*, p. 188).

La jerarquización en la ubicación de virtudes la encontramos desde el retablo de Pujol: sobre los atlantes del ático, en el sobreático, se sitúa la Caridad.

Con los hermes del zócalo del retablo de N.ª Sra. del Rosario de la parroquial de Mataró, contratado en 1691 con los escultores A. Riera y Lluís Bonifaç<sup>18</sup> tenemos ya unas figuras plenamente barrocas. Son los primeros<sup>19</sup> que a su condición de soporte simulado quieren darle verosimilitud al reflejar un gran esfuerzo físico en el rostro y cuerpo por el peso que su espalda sostiene. Van casi desnudos. Responden, con cierto retraso, a modelos de portadas italianas (Palacio Davia-Bargellini de Bolonia, 1638-58) o francesas (Ayuntamiento de Toulon, 1656)<sup>20</sup>.

En el retablo mataronense, obra de varios escultores, el autor de los hermes es Lluís Bonifaç<sup>21</sup>, fundador de una dinastía de escultores, y el que lleve a tierras de Tarragona este nuevo tipo, sea hermes o atlante, plenamente barroco<sup>22</sup>. Y, desde el retablo

Sebastián, comentando un estudio de Aldana sobre el programa del Palacio del Marqués de Dos Aguas, destaca también la ubicación jerárquica de las virtudes: virtudes morales en el nivel inferior o humano y en el superior las virtudes cristianas. Sebastián, S., *Contrarreforma y barroco*, Alianza, Madrid, 1981, pp. 400-401.

<sup>18</sup> Madurell Marimón, J. M., *L'art antic al Maresme*, Caixa d'Estalvis de Mataró, 1970, pp. 79-81, docs. en 275 y ss.; Pérez Santamaría, A., *Escultura barroca a Catalunya*, Virgili & Pages, Lleida, 1988, pp. 205-214 y pp. 525 y ss.

<sup>19</sup> De acuerdo con la documentación fotográfica que hemos consultado. Este retablo se conserva.

<sup>20</sup> Pérez Santamaría, A., «Tradición e influencias en el retablo de San Martín de Palafrugell» (*Homenaje a D. J. J. Martín González*, texto y notas 28, 29 y 30).

En Francia las obras de algunos grabadores y arquitectos contribuirán a su difusión: Bérain, J., *Reproduction complete de l'oeuvre de Jean Bérain. Époque Louis XIV*, Guérinet, París; Lepautre, J., *L'oeuvre*, Guérinet, París. Este último, además de la gran diversidad de campos en los que introduce hermes, cariátides y atlantes, alude a su origen: «chimeneas a la italiana» (*op. cit.*, desde lám. 464), «plafones a la romana» (*op. cit.*, lám. 77). Califica a los hermes de termes, con o sin condición de soporte simulado (así en sus alegorías de las cuatro estaciones, *op. cit.*, lám. 544).

<sup>21</sup> Pérez Santamaría, A., «L'obra de Lluís Bonifaç i dels Riera al retaule del Roser de Santa Maria de Mataró», *Fuils del M.A.S.M.*, 42, Mataró, 1992, pp. 3-7.

<sup>22</sup> *Ibidem*. Ver también: Martinelli, C., *op. cit.*, II, pp. 136-137. A partir de sus obras encontramos ya el nuevo tipo, bien en hermes como los suyos o en atlantes. En obras de su hijo, Ll. Bonifaç, i Sastre, cabe destacar los del retablo mayor de Riudecols (Tarragona) de 1740. Martinelli da cuenta de que, debido a la muerte de su padre, éste segundo Bonifaç se formó en Barcelona en el taller de Llätzer Tremulles, el Jove. Una vez maestro vuelve a Valls. Martinelli, C., *op. cit.*, pp. 83-84, 137-140 y 142, lám. 60.

mayor de la iglesia del Santo Espíritu de Terrassa, 1699, obra de Joan Mompeó<sup>23</sup>, a los inmediatamente posteriores de Llatzer Tremulles, el Jove, en Perpiñán y la Selva del Camp (Tarragona)<sup>24</sup>, y de Pau Costa en tierras gerundenses<sup>25</sup>, hasta el retablo mayor de Igualada<sup>26</sup> y el de Riudecols, de 1740, en tierras de Tarragona<sup>27</sup>, encontraremos, preferentemente, atlantes, con las características formales de los hermes de Mataró.

La única cita documental que ha llegado a nuestras manos en la que se hace alusión a los atlantes del zócalo como representación de las cuatro partes del mundo es el primer contrato firmado con el escultor Pau Costa, en 1708, para el retablo mayor de la parroquia de Palafrugell. Pero debía hacer cierto tiempo que simbolizaban los cuatro continentes por los términos en que se expresa el contrato<sup>28</sup>. Por esos años, cuando se alude a ellos en los contratos suele denominarseles «minyò» (joven) o «bastaix», término este último que es la traducción al catalán de telamón (ganapán, lleva cargas). Cabe recordar que los contratos rara vez son explícitos en iconografía y suelen sim-

plificar con términos como éstos<sup>29</sup>, y, además, la ausencia de atributos en estas figuras añade dificultades. Por último, son muy distintos a las alegorías femeninas de los continentes que con la obra de Ripa tuvieron amplia difusión<sup>30</sup>.



Fig. 5. Joan Mompeo, Retablo mayor de la iglesia del Santo Espíritu de Terrassa (detalle orden paranífico del primer cuerpo; en primer término, La Eternidad) (1699). Foto: Archivo Mas.

Nos parece evidente que los hermes del citado retablo de Mataró responden a este simbolismo, y deben de ser de los primeros. Uno de sus hermes es de raza negra, por lo que será la alegoría de África<sup>31</sup>. En

<sup>23</sup> Soler i Palet, J., *Monografía de la iglesia parroquial de Terrassa*, L'Avenç, Barcelona, 1898, pp. 161-163; Soler i Palet, J., «El retaule major de l'església parroquial de Terrassa», *Vell i Nou*, 1920, ep. II, I, n.º 3, pp. 73-81, ilus. 78 y 79. Reproduce gran parte del contrato con el escultor Joan Mompeó —1699—, publicado por Ventalló (*Rev. C. Exc. Terrassa*, febrero 1912); Cardús, S., *Bellesses i records del temple del Sant Esperit de Terrassa*, J. Morral, Terrassa, 1955, pp. 55-64 contrato completo y descripción del retablo y láms. XVI-XVII, XXI-XXX.

<sup>24</sup> Martinell, C., *op. cit.*, pp. 142-143, lám. 96; Bassegoda Nonell, J., «Nueva luz para el barroco catalán», *La Vanguardia*, 17 abril 1988. Da a conocer el hallazgo de la traza del retablo, que no es de Tremulles sino del hermano Jaime, posiblemente fraile de un convento carmelita de la localidad. Los atlantes del zócalo es lo único conservado del retablo.

<sup>25</sup> Retablo de les Planes (que le atribuimos), Palafrugell y Cadaqués. Véase: Pérez Santamaría, A., «El retablo catalán a través de obras de Josep Sunyer i Pau Costa», *Imafronte*, 1987-98, pp. 367-383; Pérez Santamaría, A., *Escultura barroca a Catalunya*, Virgili & Pages, Lleida, 1988; Martinell, C., *op. cit.*, pp. 76-81.

<sup>26</sup> Martinell, C., *op. cit.*, pp. 90-92. Martinell, C., «El retablo mayor de Santa María y sus autores», *Miscelania Aqualatensis*, 1949, pp. 9-21.

<sup>27</sup> Véase nota 22.

<sup>28</sup> «Los quatre minyons, vulgarment dits las quatre parts del món» (cuatro jóvenes, vulgarmente llamados las cuatro partes del mundo). Pérez Santamaría, A., *op. cit.*, p. 592.

<sup>29</sup> Para el término «minyó»: contrato de Palafrugell (véase nota 28), contrato retablo mayor iglesia Santo Espíritu (véase Cardús, *op. cit.*, p. 56). Para el término «bastaix», véase: Bassegoda Nonell, J., *op. cit.*; Bosch i Ballbona, J., *op. cit.*, p. 141. Etimología de «telammón»: véase Caramuel (*op. cit.*, p. 77).

<sup>30</sup> Ripa, C., *op. cit.*, pp. 102-108. Véase también Mâle, L., *L'art religieux du XVIIe siècle*, Colin, París, 1984, cap. IX (editado en castellano por Ed. Encuentro).

<sup>31</sup> «Especulaciones mitológicas tardías hacen de Atlante un astrónomo..., por lo que fue divinizado. A veces, se distinguen tres: el de África, uno italiano y otro griego...». Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 61.



ciosa de los proyectos y trazas e, incluso, de aquellos elementos como ventanas, puertas, rejas, retablos, esculturas y pinturas, que podían transportarse, evidencia ese afán de la duquesa por controlar directamente unas obras que, probablemente por su edad y la distancia, no fuese a conocer.

En marzo de 1606, ya comenzadas las obras de construcción del edificio eclesial, la duquesa escrituraba con el ensamblador Simón de Peralta las condiciones del retablo mayor, los colaterales del crucero, las esculturas correspondientes y el busto orante de doña Margarita<sup>4</sup>. Peralta, que se comprometió a hacer el retablo mayor en madera de pino de Cuenca, presentó a la duquesa una traza que presentaba una doble composición, para que pudiese elegir entre diferentes modelos de elementos arquitectónicos. Como así hizo doña Juana,

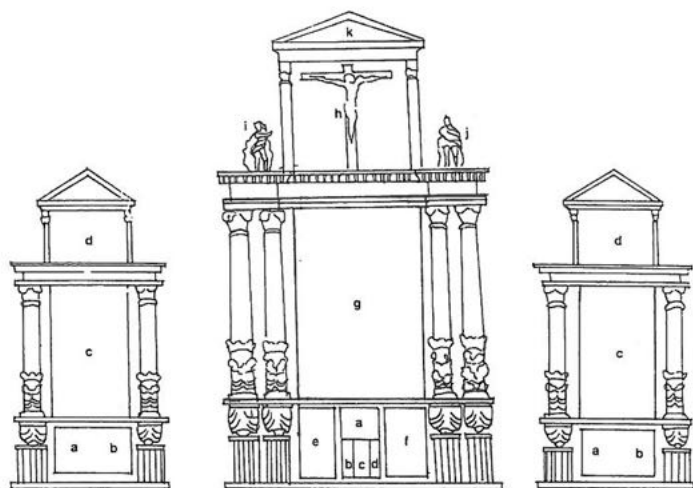


Fig. 1. Trazas del retablo mayor de Santa Marina de Zafra, por Simón de Peralta.

RETABLO MAYOR: a: Expositor. b: San Pedro. c: Resurrección de Cristo. d: San Pablo. e: San Francisco de Asís. f: Santa Clara de Siena. g: La Anunciación. h: Cristo crucificado. i: San Juan Bautista. j: San Juan Evangelista. k: Padre Eterno. COLATERAL DEL EVANGELIO: a: San Lorenzo. b: Santa Inés. c: San José con el Niño. d: La Concepción. COLATERAL DE LA EPÍSTOLA: a: San Roque. b: Santa Isabel de Hungría. c: San Antonio de Padua. d: La Asunción.

prefiriendo para las columnas las dibujadas a la izquierda, que mostraban el tercio inferior tallado y el resto del fuste entorchado; y para las cartelas de los pedestales las dibujadas a la derecha, que mostraban grandes hojas de acanto invertidas<sup>5</sup>. El resto del retablo se mantuvo como iba dibujado en la

traza, de tal forma que constaba de banco, cuerpo central y ático.

El banco llevaba en los extremos los pedestales de las columnas y en su centro una «custodia» o sagrario-expositor, «conforme está metida en el retablo de las Descalzas de la villa de Madrid». Se trataba de un templete<sup>6</sup> en cuyo interior se dejaba espacio para un sagrario ochavado, que llevaría en los lados oblicuos dos hornacinas para colocar las imágenes de San Pedro y San Pablo<sup>7</sup>. La custodia iría abierta por su parte posterior en correspondencia con un transparente abierto en el muro frontero<sup>8</sup>. En el espacio restante del banco, a los lados del tabernáculo, estaba previsto colocar dos lienzos de pintura. Y en la cornisa del banco, por encima del sagrario, una escultura de Santa Marina «de bara en alto». El cuerpo del retablo se componía de cuatro columnas pareadas, sin retropilastras, que flanqueaban un gran espacio central retranqueado, dispuesto para ocuparse por un lienzo rectangular de grandes dimensiones. Y el ático llevaba en su centro un tablero, quizá enmarcado con pilastras y cartelas en los extremos, con un frontispicio de coronamiento. En el coronamiento se colocaron tres esculturas de bulto y un relieve: en el centro, un Cristo crucificado; encima, un relieve de Dios Padre, y, a los lados y sobre las columnas, las imágenes de San Juan Bautista, a la izquierda, y San Juan Evangelista, a la derecha. Todas las esculturas fueron encarnadas, doradas y estofadas «por detrás como por delante» a costa del ensamblador. En el contrato se especificaba, también, respecto a las características del retablo, que la talla del tercio inferior de las columnas y la de todos los frisos había de tener «quatro dedos de grueso la talla de los follajes que están dibujados en la dicha traza»; que los dos «cornisamentos se le han de echar y guardar todos los requisitos que requieren las dichas órdenes compósita y corintia de talla»; y que el retablo mayor debía «hinchar y llenar todo el

<sup>6</sup> «Es bello el tabernáculo de dicho altar, con ornato de columnas dóricas, y las demás proporciones de dicho orden». Ponz, Antonio, *Viage de España*, Madrid, 1784, edición facsímil de Ed. Atlas, Madrid, 1972, t. VIII, carta quinta, 54, p. 187.

<sup>7</sup> APM, legajo 2.624, f. 1.042v.

<sup>8</sup> Archivo Ducal de Medinaceli, Sección Feria (ADM SF), legajo 57-21.

<sup>4</sup> Archivo de Protocolos de Madrid (APM), legajo 2.624, ff. 1.036v a 1.044v.

<sup>5</sup> APM, legajo 2.624, ff. 1043r-1044 v.



güeco del cavecero de la capilla sin que sea corto ni largo sino muy ajustado conforme a la disposición del sitio». Los desaparecidos retablos colaterales, encargados por la duquesa a Peralta, mostraban, según la documentación, una composición arquitectónica similar al retablo principal aunque de menor tamaño.

Todos los retablos fueron dorados a partir de 1609 por los zafrenses Francisco Gómez y Juan Montañón<sup>9</sup>. Se hizo con oro bruñido y «a donde huviere talla a de ir colorido ençima del oro escurecido y realçado y gravado conforme a buena obra y los traspilares y los demás campos lisos que la dicha obra tiene han de ir estofados con diferencias de colores a punta pinçel». Para proceder fue necesario montar un gran andamio, pues pareció conveniente dejar asentado el retablo como estaba «porque correría riesgo la obra por la grandeza que tiene desasentarlo». También se encargaron de pintar en la puerta del sagrario la Resurrección de Cristo<sup>10</sup>.

El retablo mayor<sup>11</sup>, en su composición arquitectónica, permite ver la formación clasicista de su autor: su vinculación a la herencia herreriana, muy semejante compositivamente con el retablo mayor del Monasterio de Yuste<sup>12</sup> y a la retablística de Gaspar Becerra, pues se cita, en la documentación, que deben guardarse algunas

semejanzas con el retablo que éste hizo para las Descalzas Reales de Madrid.

Respecto a las esculturas, de las que sólo nos han llegado las imágenes del coronamiento: un Crucificado y los Santos Juanes, podemos destacar la corrección en el modelado anatómico, la delicadeza y el clasicismo, de claro influjo de los Leoni. Hemos indicado, anteriormente, que el contrato y las condiciones del ensamblaje y de la talla se acordaron con Simón de Peralta. Pero, ¿suponía esto que el ensamblador también debía ocuparse de las esculturas y de su policromía? Tenemos la sospecha de que Peralta no se encargó de tal labor, pudiendo subrogarla a un escultor cercano estilísticamente a Antón de Morales (nótese la semejanza con el Crucificado del retablo de las Carboneras de Madrid), o bien ser obra de algún entallador que trabajase como oficial en el taller de Peralta. En este sentido cabe la posibilidad de atribuir la autoría a un escultor poco conocido, pero que nos ha legado una obra de gran calidad: Francisco Morato. Su actividad profe-

<sup>9</sup> AHMZ PN, legajo 1.609 (II). f. 8 v. y r.

<sup>10</sup> *Ibid.*, f. 9v.

<sup>11</sup> La ocupación por los padres carmelitas del convento y su iglesia trajo consigo la alteración de la composición original del retablo. Se destruyó la parte central del banco para colocar en su lugar un enorme basamento de madera sobre el que se colocó un templete que albergó una imagen gigantesca de la Virgen del Carmen. El ático también se alteró, al incorporarle dos columnas como las del templete inferior. Los retablos laterales, al parecer, fueron vendidos por los frailes, según nos refiere un informante de cierta edad que recuerda haberlo oído en su niñez. Recientemente, en noviembre de 1993, el obispado vendió la iglesia para convertirla en centro cultural a la Caja de Ahorros de Badajoz. Debido a ello, y siguiendo un criterio plenamente desacertado, el retablo fue desmontado y salió de Zafra para ser instalado en la parroquia de Trujillanos, mientras que las esculturas del Crucificado y de los Santos Juanes fueron trasladadas a la iglesia de la Candelaria de Zafra.

<sup>12</sup> Vid. Cervera Vera, L., «Juan de Herrera diseña el retablo de Yuste», *Norba-Arte*, V, Cáceres, 1984, pp. 265-289.

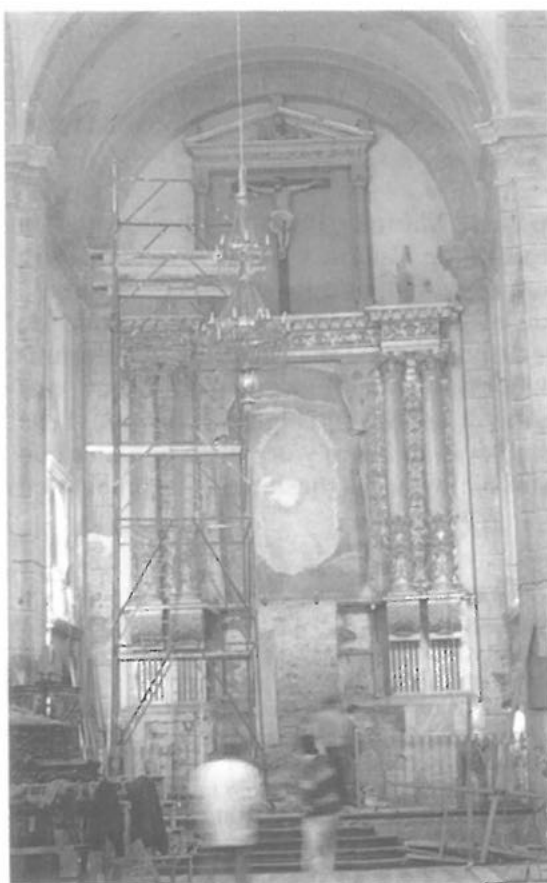


Fig. 2. El retablo mayor de Santa Marina de Zafra mientras era desmontado en noviembre de 1993.

sional en la Baja Extremadura está documentada a partir de 1609<sup>13</sup>. Muy cerca de Zafra, en la parroquia de Salvaleón, se conserva una imagen de Crucificado salida de sus manos con posterioridad a 1613<sup>14</sup>, que muestra un parecido extraordinario con el

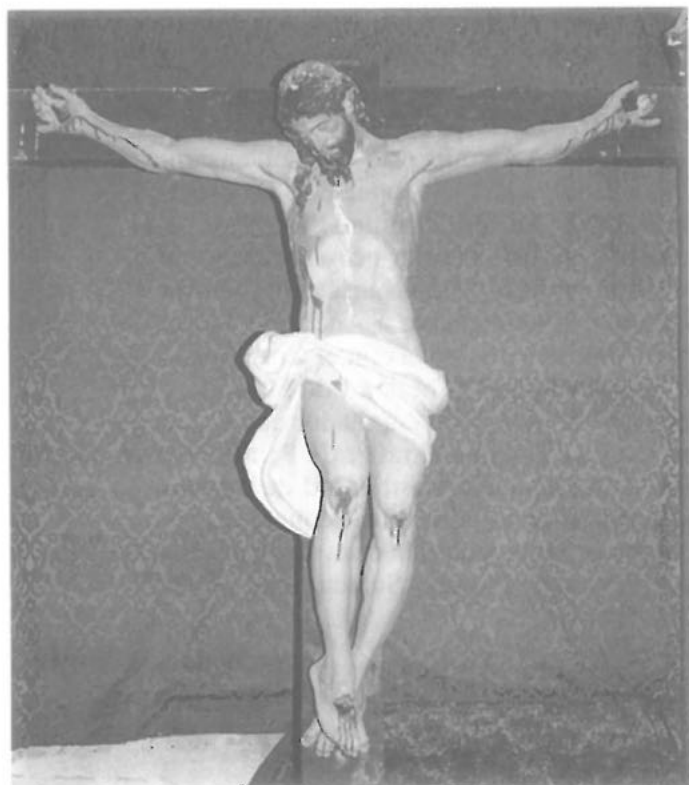


Fig. 3. Crucificado del ático del retablo mayor.

de Santa Marina. ¿Pudo Morato trabajar en el taller de Peralta y acompañarle a Zafra para el montaje de los retablos? Es sabido que el ensamblador vino acompañado de tres oficiales. De uno de ellos, del ensamblador Salvador Muñoz, sabemos que, tras terminar la obra en la iglesia conventual, se estableció en Zafra y organizó un taller que estuvo muy activo hasta 1637, momento en

que concierta su última obra, un retablo para Azuaga<sup>15</sup>. Con Morato mantuvo una estrecha colaboración profesional y artística, que dio como fruto varias obras en el Estado de Feria: el ya citado retablo de Salvaleón, o el de la capilla funeraria del duque don Lorenzo III Suárez de Figueroa en el convento de Santa Clara de Zafra<sup>16</sup>. Otras obras surgidas de la compañía formada por ambos artistas fueron los desaparecidos retablos mayores de las iglesias parroquiales de Almendralejo<sup>17</sup> y de Santa María de Mérida<sup>18</sup>. En su tiempo debieron estar muy considerados profesionalmente, lo que les llevó a licitar, incluso, la obra del retablo mayor de la catedral de Plasencia<sup>19</sup>.

El programa iconográfico fue representado, básicamente, en lienzos. Fueron encargados al pintor Eugenio Cajés, con quien la duquesa escribió dos contratos en febrero y abril de 1606<sup>20</sup>. Cajés era entonces un pintor joven<sup>21</sup>, que no había alcanzado aún el éxito que le llegaría posteriormente<sup>22</sup>. De conservarse los lienzos de Santa Marina, serían de las primeras obras del maestro, y paralelas a los trabajos de decoración pictórica del Palacio del Pardo que realiza con su padre, el italiano Patricio Cajés<sup>23</sup>. Y anteriores, por tanto, a los fres-

<sup>13</sup> AHMZ PN, legajo 1.609 (II), f. 612 y ss. Citado en Solís, C.; Tejada, F., y Cienfuegos, J., «Escultura y Pintura del siglo XVII», en *Historia de la Baja Extremadura II. De la época de los Austrias a 1936*, Badajoz, 1986, p. 705, nota. 121.

<sup>14</sup> El 5 de abril de 1613, el ensamblador Salvador Muñoz y el pintor y dorador Francisco Gómez escribieron el contrato del retablo mayor de la iglesia de Santa Marta de Salvaleón; y el 4 de mayo se contrataba la escultura con Francisco Morato. El plazo de ejecución fue de dos años y el precio total, incluido dorado, fue de 19.500 reales. AHMZ PN, legajo 1.613 (I), ff. 41v a 44v y 55v a 58v.

<sup>15</sup> Tejada Vizuete, F., *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*, Erex, Mérida, 1988, p. 86.

<sup>16</sup> ADM SF, legajo 60, cuenta de 1622 a 1625.

<sup>17</sup> Hernández Nieves, R., *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, UNED, Mérida, 1991, pp. 122 a 126.

<sup>18</sup> Tejada Vizuete, F., «Retablos Barrocos de la Baja Extremadura: Addenda». *Norba-Arte*, X, Cáceres, 1990, pp. 141-143.

<sup>19</sup> Hernández Nieves, *op. cit.*, pp. 123-124.

<sup>20</sup> APM, legajo 2.624, ff. 803v-805r. APM, legajo 2.624, ff. 1.140v-1.141r.

<sup>21</sup> Había nacido en Madrid, en 1577 según Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando, en la imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid, 1800. (Edición facsimilar de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965), t. I, p. 301. En 1574, según Pérez Sánchez, A., «La Academia Madrileña de 1603 y sus fundadores», *BSAA*, t. XLVIII, CSIC, Univ. Valladolid, Valladolid, 1982, p. 286, que sitúa su vida entre aquel año y 1635 en que fallece.

<sup>22</sup> Fue nombrado pintor de Felipe III en 1612 con el salario de 50.000 maravedís anuales. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, t. I, p. 301.

<sup>23</sup> Pérez Sánchez, A., *Pintura Barroca en España*, Madrid, 1992, p. 93.

cos de la capilla del Sagrario de la catedral de Toledo (1615) o a los lienzos del retablo mayor del Monasterio de Guadalupe (1618)<sup>24</sup>, en donde pinta una Anunciación, que quizá pueda servirnos de referencia.

En el primer contrato, entre Cajés y la duquesa, se acordaron las condiciones de los lienzos del retablo mayor: El bastidor del lienzo principal mediría unos cuatro metros de alto por tres de ancho, y se haría de una «pieça de manteles». Enorme super-

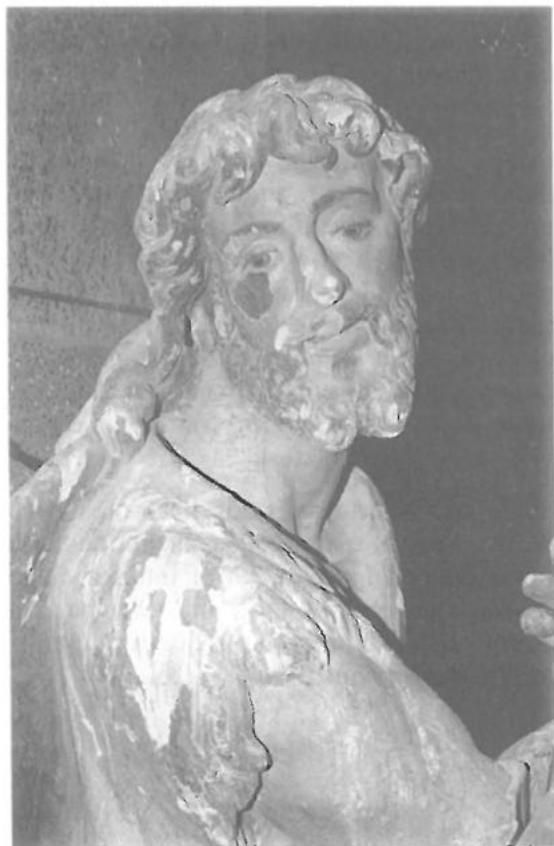


Fig. 4. Detalle de la imagen de San Juan Bautista.

ficie sobre la que se obligó a pintar de su propia mano «una historia de la Anunciata con una gloria de ángeles enzima y aunque aya en el quadro bazío que sea considerable con el Spíritu Santo». Pero antes convino que haría dos dibujos preparatorios, que entregaría a la duquesa en el plazo de tres meses para que ella eligiese la composición y añadiese o quitase lo que le pareciese<sup>25</sup>. También se obligó Cajés a pintar otros dos lienzos, cuyas dimensiones no se especi-

caron, para el retablo mayor, que irían situados con seguridad en el banco, a ambos lados del tabernáculo. En ellos se representaría «una imagen de Santa Clara con la custodia del Santísimo Sacramento en la mano y a Santa Isabel de Ungría con una corona a los pies y la insignia». Cuando Eugenio Cajés volvió reunirse ante el escribano para concertar los lienzos de los retablos laterales, la duquesa hizo constar que en lugar de Santa Isabel de Hungría habría de ponerse a San Francisco de Asís; quedando el conjunto iconográfico más claro. Por último, Cajés se obligó a entregar a la duquesa los dibujos de los tres lienzos en el plazo de tres meses para que escogiese; y darlos por acabados al cumplirse el año de la firma de la escritura de concierto<sup>26</sup>.

En principio, la duquesa pensó colocar hornacinas entre las columnas de los retablos colaterales, que albergarían, en un retablo, la imagen de «Señor San Francisco con un Cristo puesto en su cruz, en la mano», y en otro, la de «San Antonio de Padua con su Niño y libro en la una mano, una azuçena en la otra». Pero después, en el segundo contrato, doña Juana decidió sustituirlas por lienzos de pintura con iconografía distinta, que encargó asimismo a Cajés. La representaciones seleccionadas por la duquesa fueron las siguientes: en un colateral llevaba en el banco a «San Lorenzo con sus parrillas y Santa Inés con su insignia y cordero, las quales han de ser de medio cuerpo arriba y los flancos adornados», en el cuerpo a «San Joseph con el Niño con sus pañes que esté muy alegre y el Niño con su sierra», y en el ático dentro de una tarjeta «una imagen de la Concepción con sus atributos». En el otro colateral aparecían en el banco «San Roque con su insignia y Sancta Isavel de Ungría con su corona al lado y unos paños como está en el monasterio de las Descalças desta villa de Madrid», en el cuerpo «San Antonio de Padua con un Niño y un libro y en la otra mano una açuena del tamaño del natural con sus pañes de manera que esté muy adornado», y en coronamiento «una imagen de la Asumpción de Nuestra Señora con el adorno combeniente».

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>25</sup> Ceán Bermúdez, *op. cit.*, t. I, p. 303.

<sup>26</sup> APM, legajo 2624, f. 804v.



El programa doctrinal desarrollado en la iglesia de Santa Marina, a través de sus retablos e imágenes, es básicamente una profesión de fe de la duquesa de Feria y un alegato de los dogmas católicos contra las desviaciones heréticas de los reformados. El conjunto estaba sujeto a una estricta simetría, no sólo formal sino, incluso, ideológica, en consonancia con el espacio litúrgico en que se colocó, que repite el modelo divulgado por los discípulos de Juan de Herrera y los jesuitas. Se centraba en el sagrario-expositor del retablo principal, como trasunto de la especialísima devoción a la Eucaristía de doña Juana. La luz cooperaba en la valoración simbólica: la progresiva oscuridad de la iglesia hacia el altar buscaba la creación de una atmósfera de recogimiento y de contraste con el foco lumínico provocado por el transparente, que resaltaría la custodia en la que estaría permanentemente expuesto el Santísimo Sacramento a la veneración de los fieles. A sus lados los lienzos de San Francisco y Santa Clara aludían al carácter conventual de la iglesia, lo mismo que la imagen de su titular, Santa Marina, que coronaba el templete. La sustitución de la imagen de Santa Isabel de Hungría, que aludiría a la Caridad como virtud católica, por la de San Francisco pretendía, a nuestro juicio, únicamente clarificar el programa iconográfico. Al presentarse ahora Santa Clara no como devota especialísima

del Santísimo, sino como cofundadora de la orden franciscana.

Los temas marianos en sus misterios principales ocupan lugares destacados: La Anunciación, en el lienzo central del retablo mayor, era una imposición testamentaria de doña Margarita, pero la Concepción y la Asunción, que se dispusieron en las tarjetas de coronamiento de los retablos colaterales, son temas de predicamento contrarreformista elegidos por la duquesa. No se olvide el origen inglés de ambas mujeres, su exilio y la oposición que mantuvieron a la iglesia anglicana que rechazaba la devoción a la Virgen.

Las imágenes de los Santos Juanes, patronos de la duquesa, fueron condición de doña Margarita, sin duda para honrar a su protectora en el exilio<sup>27</sup>. San José con el Niño, devoción popularizada en la época, pasó a sustituir a San Francisco, inicialmente previsto; quizá, teniendo en cuenta el gusto de la duquesa por la simetría, en correspondencia con el lienzo de San Antonio de Padua, devoción franciscana, previsto en el otro colateral.

En síntesis, a través del dictado estético de las formas e imágenes, la duquesa de Feria conseguía crear, en el interior de la iglesia conventual de Santa Marina, un compendio exegético de la doctrina católica contrarreformista.

<sup>27</sup> Para comprender la relación entre las dos mujeres debemos remontarnos años atrás: a julio de 1559, cuando doña Juana Dormer parte de su Inglaterra natal. Salió, camino del exilio, escoltada por orden de Felipe II y acompañada de un grupo numeroso de católicos ingleses. Entre ellos, y bajo su protección, venía Madama Margarita. La expatriación debió llevar aparejada la ruptura con sus familias inglesas, pues doña Juana para casar a su prima con don Benito de Cisneros tuvo que dotarla con 20.000 ducados. Courson, *op. cit.*, pp. 89 y 90, nota pie.



# EL RETABLO BARROCO COMO MÁQUINA Y ESPECTÁCULO: DÍAZ DE RIBERO Y LA IGLESIA DE LOS JESUITAS DE GRANADA

DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN

Universidad de Granada

Con un título parecido a éste en 1984 presenté un trabajo en los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba que después, en 1986, fue publicado por la misma Universidad, aunque sin ilustraciones y con poca difusión. Algunas fechas más tarde, en el Simposio celebrado en Murcia sobre *El Barroco. Urbanismo. El Retablo*, expuse en mi intervención la necesidad de inventariar y estudiar todos estos retablos que tuvieron o siguen teniendo mecanismos interiores —más o menos complicados— que, como verdaderas tramoyas, los hacen arquitecturas cambiantes de efectistas y eficaces experiencias didácticas y teatrales, donde la liturgia se escenifica ante los fieles que asisten a los correspondientes cultos.

El profesor Martín González publicó en la revista *Imafronte*, de la Universidad de Murcia, en su extraordinario de 1989, dedicado monográficamente al *Retablo español*, un artículo titulado «Avance de una tipología del retablo barroco». Aparte de incorporar en el texto y en las notas los principales trabajos publicados en España sobre el tema, dedicó un apartado precisamente a los retablos con tramoya, estudiando principalmente el ejemplo del retablo mayor del Colegio del Corpus Christi de Valencia, el de la Sacristía del Escorial y el de la Capilla de la Universidad de Salamanca; ejemplos, éstos, después reestudiados en su más reciente libro sobre *El retablo barroco en España*<sup>1</sup>.

Aunque mi referido artículo, así como otros anteriores asimismo relacionados con la escultura barroca española, no consi-

guieron una mínima consideración positiva por parte de la primera Comisión Nacional Evaluadora de la Investigación Universitaria en España —más justiciera que justa, más frívola que seria y tan poco respetuosa con la justicia distributiva—, insisto públicamente ahora y aquí, en este Congreso Nacional del CEHA, sobre el tema porque lo sigo considerando importante y de gran originalidad dentro de toda el área del barroco europeo e hispanoamericano.

Propongo ahora una serie de reflexiones sobre un conjunto de decoración barroca ciertamente singular, como es la cabecera de la iglesia de S. Pablo de los Jesuitas de Granada, hoy parroquia de S. Justo y Pastor, que presenta un bello grupo de cinco retablos, obra del hermano jesuita Francisco Díaz de Ribero, hechos desde 1640 a 1665.

## CUESTIONES PREVIAS

Es evidente, insistimos, que uno de los capítulos más expresivos de la significación que la cultura barroca tiene en España, como testimonio de la propia religiosidad del momento y como procedimiento de comunicación y expresión de sentimientos desbordantes y apoteósicos, es el del retablo. Cortos se quedan los que afirman que son los retablos barrocos piezas claves para comprender una iglesia barroca española, además de los estucos, yeserías, esculturas y pinturas murales, ya que son principalmente estas grandes máquinas de arquitectura, por sí, las que convierten en verdaderos espacios barrocos, los concebidos incluso en Renacimiento, en Gótico o en Mudéjar. Como las portadas barrocas dinamizan y reclaman la atención de los es-

<sup>1</sup> Martín González, J. J., *El retablo barroco en España*, Madrid, Ed. Alpuerto, S. A., 1993.

pacios exteriores, haciendo las veces de auténticos retablos de espacios urbanísticos, como son plazas y calles —la ciudad barroca es ante todo una ciudad espectáculo, como afirma Gillo Dorfles—, los retablos interiores por su totalidad de ocupación de los espacios finales de la nave central del presbiterio y por la conversión de auténticas naves independientes, las de los cruces y en las capillas laterales, son ciertamente algo más que meros recubrimientos, ricos y decorados, de las paredes de los templos góticos, mudéjares, renacentistas y barrocos. «El templo suntuosamente adornado atrae la piedad, conserva la majestad de los sacramentos y la reverencia debida a las cosas divinas y es un incentivo de la devoción», según el cardenal Belarmino<sup>2</sup>.

Por estas y otras muchas circunstancias propias del momento de transformación que vive la liturgia y la propia Iglesia Católica, creo más que oportuno el reflexionar en este congreso y en esta sección dedicada muy oportunamente al retablo, sobre el valor documental e histórico de estas piezas, para así mejor conocer nuestra historia y nuestro patrimonio y para prestarnos más decididamente a su defensa y conservación, en especial en aquellos casos en que, por el desuso de las prácticas litúrgicas para las que fueron hechas, corren el peligro de maltransformarse o incluso de perderse. Me refiero en especial a *sagrarios* y *manifestadores*. Especial atención vengo presentando asimismo a otras piezas claves en la ornamentación de nuestros templos y que corren aún mayor riesgo de perderse, como son los *púlpitos* y *cajas de órganos*. Sobre los primeros, y para toda Andalucía, realizamos un trabajo específico el grupo de investigación formado en la Cátedra de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de Granada.

Desde el principio queda claro que sólo hago aquí una serie de sugerencias y juicios sobre dos aspectos cruciales que creo cumplen o cumplieron los retablos barrocos en España; primero, el ser arquitecturas efímeras, pero perdurables, de gran libertad y fantasía en su concepción y ejecución, que los convierte de hecho y de intención

en modernos espectáculos escenográficos. Segundo, que esta fantasía creada con la intervención de las formas arquitectónicas, la riqueza de la ornamentación tallada y el brillar de los oros relucientes y bruñidos y los colores vivos, se convertía en verdadera trama al dotarlos de estudiados mecanismos interiores que permitían ofrecer, como auténticas maquinarias, cambiantes estructuras de contenidos iconográficos complementarios ante el seguimiento atento y sorprendido de los fieles. La luz natural y sobre todo la artificial, la música, la liturgia y la palabra intervenían, pues, con clara intención didáctica, donde la apoteosis de la fiesta religiosa se materializaba en la monumentalidad del propio espacio arquitectónico. «Esta tendencia a emocionar con la expresividad desbordante, envolvente y comunicativa, es rasgo esencial de la voluntad artística del barroco»<sup>3</sup>. Pero hay siempre en esta dinámica barroca de lo religioso una función inseparable y recíprocamente condicionada de expresión formal y expresión espiritual; hay, por así decirlo, una constante interacción de lo espiritual y lo mundano.

Hacer asequible la sensación de lo infinito como un misterio de lo santo en la experimentación de los sentidos aplicados a recursos ilusionistas, ha sido práctica principal del barroco. Es consustancial, asimismo, a la historia del hombre, la representación plástica y sensible, en el capítulo del arte religioso, del misterio, de lo misterioso. La arquitectura, y en especial nuestra arquitectura española de retablos, lo ha tenido en cuenta, alcanzando efectos espectaculares y sorprendentes con recursos determinados, tales como la complacencia en un lujo decorativo desbordante, y en una clara utilización didáctica e ilusionista de las luces, de las sombras, de la dinámica y del espacio. Cambios y soluciones que la oratoria sagrada se esfuerza en utilizar con fines didácticos, presentando el valor de las virtudes como valores permanentes frente a lo material que pasa y sólo se entiende como símbolo y ofrenda.

El altar, símbolo principal de lo sagrado, escribe Weisbach<sup>4</sup>, recibe, en oposición a la Edad Media y al Renacimiento, un nue-

<sup>2</sup> Orozco Díaz, E., *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Ed. Planeta, 1969, p. 154.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>4</sup> Weisbach, W., *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1948, p. 314.

vo acento. Su organización y adorno se disponen para ofrecer al alma ciertas sugerencias y para predisponerla en un sentido determinado. «El altar no es sólo ya un lugar de culto para celebrar el sacrificio de la misa, sino como un lugar en el que el alma se pone en relación con lo santo, no sólo colectivamente sino en singular». Se intenta dar a todas las representaciones, por milagrosas que sean, el mayor grado de verosimilitud. Es decir, más que conceptualizar la imagen, se busca dar el concepto hecho imagen.

En esta línea se entiende cómo los jesuitas defendían la práctica de la fábula como procedimiento educativo y la llamada «composición de lugar» en los *Ejercicios* de S. Ignacio, frente a los jansenistas, a los que, según Vossler, les importa mucho más la lisa y desnuda sencillez que la fuerza de la expresión. Pero todos estos caminos y prácticas no podían constituir un fin en sí mismos para un arte religioso, sino sólo una especie de medio para llegar a lo trascendente. La naturaleza teatral de los procedimientos utilizados, la propia presencia del drama y del dolor, ya en Aristóteles, eran procedimientos idóneos para intervenir en la educación del hombre.

Por supuesto, lo que a estos procedimientos les falta es la pura ingenuidad. Hay ciertamente en todas estas acciones una clara táctica concretamente agresiva, de evidente naturaleza propagandística. Estas portadas barrocas que se nos imponen hacia afuera son como altavoces que invitan a participar del propio espectáculo religioso del interior. El Arte, afirma Argan, no es más que una técnica, un método, un tipo de comunicación o de relación y más precisamente es una técnica de persuasión que debe tener en cuenta no solamente la propias posibilidades y los propios medios, sino también las disposiciones del público al cual se dirige<sup>5</sup>.

La teoría de los efectos, expuesta en el segundo libro de la *Retórica*, llega así a ser un elemento en la concepción del arte como comunicación y persuasión. Comunicación y persuasión que se realizan con una

visión del mundo profundamente ligada a la conciencia de crisis, que lo presentan como «confuso laberinto» en el que acechan múltiples peligros de perdición y desconcierto. En esto influyen para España la serie de calamidades que durante varias décadas del siglo XVII se suceden con las cuatro grandes pestes, que acabaron, según algunos, con una cuarta parte de la población. Crisis a la que se le da diversas explicaciones. En Andalucía, nos afirma Barrio-nuevo, «el ruinoso desorden que se sufre es tal, que se ha podido ver a las gentes que andan por las calles como locos y embelesados, mirándose los unos a los otros, fuera de sí por el golpe de la sinrazón cuyo peso soportan»<sup>6</sup>.

En esta situación surgen como productos de una cultura marginal de los desposeídos, es decir, como una auténtica contracultura, versiones e imágenes de un mundo al revés, en desorden, cambiante y de bruscos contrastes, que nos presentan junto a esos desposeídos, procedimientos de convocatoria a través de fastuosas fiestas tanto litúrgico-religiosas como profanas y públicas.

Junto a un amenazador presente, de visiones pesimistas ligadas a penosas experiencias, se predica junto a la renuncia ascética la dimensión refulgente y triunfalista de las fiestas y del brillo que sublima lo espiritual de la Iglesia o el poder de la nobleza y de la Monarquía.

En el proceso y evolución del retablo desde su etapa de gran esplendor en el siglo XV, sustituyendo a los murales y vidrieras, continuando con el siglo XVI, con plenitud de elementos escultóricos y pictóricos, presentados como para ser leídos, uno tras otro, se pasa en la segunda mitad del siglo XVII a ofrecer la grandiosidad y monumentalidad a través del dinamismo de sus elementos arquitectónicos y decorativos, predominando los grandes manifestadores, sagrarios y camarines.

La artificiosidad del espectáculo arquitectónico y decorativo alcanza su máximo de libertad e imaginación en el siglo XVIII. Todo está permitido y la fantasía se prueba con el metro de la armonía y la proporción. Los efectos plásticos ocultan los elementos

<sup>5</sup> Argan, G. C., «Retorica e Barocco». *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici* (Roma, 1955), p. 14.

<sup>6</sup> Maravall, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975.



tectónicos y arquitectónicos aunque éstos tienen que subyacer como estructuras. La dinámica y la valentía compositiva lo envuelven todo. La riqueza de oros bruñidos, los valientes claroscuros, los salientes en el trazado de las plantas y los efectos de perspectiva se materializan en cambios reales de volúmenes con pesadas máquinas y artugios bien ocultos y escondidos para los fieles.

Las iglesias multiplican sus puntos referenciales en retablos, tanto centrales en las naves principales, como en los cruceros y laterales. El barroquismo numérico fue tal que el sínodo jansenista de Pistoya en 1786 quiso volver al altar único dentro de cada iglesia, pero la idea fracasó ante el aprecio de la Iglesia Católica por la veneración de los bienaventurados y sus reliquias. Pío VI condenó la propuesta jansenista como «temeraria», según recoge Righotti en su *Historia de la Liturgia*.

Tener conciencia directa de este fenómeno en España es fácil. Nuestras iglesias se revistieron de una riqueza tal en este género, que de por sí supone un capítulo con personalidad propia, digno de estudio e interpretación.

#### DE LAS PORTADAS AL RETABLO MAYOR

Hoy traemos aquí un importante conjunto barroco, documentado y conocido en parte, que atiende dos de los tres temas iconográficos que predominantemente producen los más importantes ejemplos: la Eucaristía, el culto a las reliquias y el santoral principal de la Compañía de Jesús, todo organizado en la cabecera y crucero de la iglesia de S. Pablo —antiguamente de los Jesuitas y hoy parroquia de S. Justo y Pastor— por el hermano Francisco Díaz de Ribero (1592-1670).

Los jesuitas, orden clave en la historia de nuestro país y en la historia del barroco, fundaron en Granada el Colegio de S. Pablo de la Compañía de Jesús en 1554, por el P. Pedro Navarro. En 1556, bajo la protección del arzobispo Guerrero, se trasladó a Granada el noviciado de Sevilla, que era el de toda Andalucía. Instalados definitivamente en 1574, un año después se comenzó la actual iglesia, trabajando en ella, junto a otros

maestros, un tal Martín de Baceta, autor de la portada lateral del templo, muy interesante por sus soluciones manieristas, directamente relacionadas con retablos posteriores que en Granada marcaban una nueva línea estilística, tales como los de Gaspar Guerrero, de 1615, 18 y 20, dedicados a Sta. Ana, a Sta. Teresa, con tablas pintadas de H. Adriado, y el de Cristo de la Columna, hoy de Sta. Lucía, todos en la Catedral.



Fig. 1. Iglesia de S. Justo y Pastor (antigua de S. Pablo), de los Jesuitas de Granada. Retablo del Altar Mayor, obra de F. de Ribero —1654-1665), con el manifestador cerrado. Pinturas de P. A. Bocanegra.

El crucero de la iglesia lo hizo el P. Pedro Sánchez, inspirándose en la cúpula de S. Pedro de Roma y en la del Escorial, acabándolo en 1621 el P. Alonso Romero, maestro de cantería, debiéndose la idea muy posiblemente al entonces rector del Colegio de Jesuitas, padre Hernando Ponce<sup>7</sup>. Pieza bien destacada de todo el conjunto es la airosa torre que en 1719 trazó y ejecutó José de Bada.

<sup>7</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, Instituto Histórico, S.I., 1967, p. 177.



A la hora de estudiar la significación plástica y dinámica del retablo del altar mayor, así como la naturaleza de su funcionamiento en todo el conjunto, no podemos olvidar —aunque fueron obras posteriores— la portada principal del templo y la del vecino Colegio de S. Pablo, hoy Facultad de Derecho, con su monumentalidad de columnas salomónicas y demás elementos decorativos e iconográficos.

De la portada lateral manierista, directamente relacionada con el retablo, se pasó en 1739 a la portada principal que es la de los pies. Hecha por el P. Francisco Gómez según trazas para unos de Alfonso de Castillo y para otros del mismo Francisco Gómez. En ella, tanto por el movimiento de su planta, como por el alzado y solución del remate y por los tonos de los materiales —mármoles blancos y piedra gris— se resalta valientemente del muro de sillares de piedra más dorada de las canteras de Afacar.

La temática iconográfica traduce en lenguaje figurativo el sentido barroco y desbordante de las propias formas arquitectónicas. En los intercolumnios, en relieves de mármol blanco, se representan dos temas claves para la política y credo jesuítico: S. Francisco Javier bautizando a los infieles en un lado y, al otro, S. Francisco de Borja recibiendo a S. Estanislao: *evangelizar y educar*. En el centro de la portada un dramático relieve representando al titular de la iglesia, S. Pablo, en el momento de su conversión en la caída del caballo y su visión de Dios que le pregunta por qué le persigue. La visión de la caída en escorzo y el caballo en corbetta imprimen a todo el conjunto el dinamismo dramático que se ambienta por el complejo ritmo de siluetas recortadas y de curvas y contracurvas. Sobre el escudo y la corona remata, en total apoteosis triunfal, la figura de S. Ignacio vencedor sobre la herejía, representada a sus pies como el demonio y sobre la que arroja fuego. Esta portada fue costeada por el arzobispo granadino don Felipe de los Zuecos y Huerta, cuyo escudo de armas se colocó sobre el arco central.

El escultor Agustín de Vera Moreno, con técnica de talla en madera, esculpe estas figuras en las que da su mejor nivel plástico de escultor seguidor de Torcuato Ruiz del Peral, atemperado por el nuevo estilo que

ya frenaba en parte el naturalismo impuesto por Risueño.

El interior del templo, poco luminoso por el gran desarrollo del coro en alto y a los pies, se ve acentuadamente centrado por el desarrollo del crucero, rematado por la grandiosa cúpula y por los bellos y monumentales retablos del hermano Francisco Díaz de Ribero. Los del crucero a partir de 1640 y el del altar mayor en 1654, que, con la monumentalidad de sus seis columnas salomónicas, rompe ya el sereno equilibrio



Fig. 2. El mismo retablo con el manifestador abierto, corridos los cuadros, ahora ocultos, y girando el cuerpo central superior (Fr. de Ribero, Granada, 1654-1665).

manierista de los anteriores retablos granadinos de Gaspar Guerrero y de Vico, incorporando también una personalísima decoración de cintas y molduras rizadas. Los otros cuatro retablos referidos del crucero están dedicados a S. Ignacio, a S. Francisco Javier, a la Inmaculada y a S. José, consiguiendo en todo el conjunto una interesante homogeneidad de proporciones, estilo, colores y ambiente, bajo la iluminación de la cúpula sobre tambor y con linterna. Las pinturas de la nave central, de Martín de Pineda, con escenas de la vida de S. Francisco Javier, y la composición en el

coro del Triunfo de la Compañía se completan con las realizadas por Bocanegra en 1665, tanto para el retablo como para las paredes laterales del presbiterio bajo unos balcones-tribuna. En estos lienzos se representan dos serie iconográficamente relacionadas, dedicadas a S. Pablo y a S. Ignacio, patronos y titulares de la iglesia y de la orden. La idea pudo ser sugerida al pintor por el P. Alonso de Ayala<sup>8</sup>.



Fig. 3. Vista del crucero con los retablos de Fr. de Ribero (1640). Iglesia de S. Pablo de los Jesuitas de Granada, hoy Parroquia de S. Justo y Pastor.

El retablo del altar mayor constituye realmente uno de los ejemplos más significativos de este barroco en el que aún laten conceptos y elementos escurialenses claramente manieristas. Sobre la monumentalidad del conjunto, resuelto con sobria elegancia y valiente estructura, destaca todo el vocabulario decorativo geométrico, en el que dominan elementos ya evolucionados y conocidos por los maestros contemporáneos, como el hermano Alonso Matías, Martínez Montañés y el mismo Alonso Ca-

no, tales como placas recortadas de apariencia metálica, molduras onduladas que con el brillar del oro limitan las siluetas y las acentúan en su dinamismo, o la misma alternancia de mármoles y madera dorada y escalfada sobre negro.

Desde la entrada del templo llama poderosamente la atención el gran hueco central que ocupa el cilíndrico *tabernáculo*, embutido bajo el arco principal del retablo y bajo el frontón partido que se une al piso alto. Las cuatro grandes columnas salomónicas labradas con perfección de diseño y sobre un original y estudiado despiece, se envuelven por una fina red de encaje de poco relieve con cintas doradas que aumentan su prestancia plástica de volúmenes dinámicos.

De lo ingenioso de todo el conjunto se deduce la razón de la fama del autor, artista asimismo de singular biografía novelada como hombre religioso y lleno de virtudes. De la original vida de este artista escribe el P. Alonso de Tejada, rector del Colegio de la Compañía de Jesús en 1670, fecha en la que murió en el mismo colegio, una carta detallada que envió a los superiores de la Compañía de la provincia de Andalucía, con el título de *Santa vida del venerable hermano*. En ella afirma:

«Todo lo que a V.R. relato en esta carta, se sabe, parte por lo que hallamos en los papeles de nuestro difunto, escrito de su letra, en los cuales por mandato de la santa obediencia, había escrito parte de su vida; también se sabe por lo que el hermano Francisco comunicó a sus superiores y confesores, en cumplimiento de nuestra Regla, que nos manda tengamos todos un confesor fijo a quien manifestemos toda nuestra conciencia, y no sólo declaremos nuestras culpas, sino también las devociones y virtudes».<sup>9</sup>

En ella puntualiza, asimismo, «que sus facultades le hicieron maestro venerado de todos los maestros de estos reinos y otros extraños». Fue inventor de instrumentos, uno de ellos «con el que, fácil y brevemen-

<sup>8</sup> Ayala, A. de, *Adiciones a la segunda Historia del Colegio*, p. 190. Referencia tomada de R. Gutiérrez de Ceballos, A., *op. cit.*, p. 181.

<sup>9</sup> Pereda de la Reguera, M., *F. Díaz de Ribero*, Santander, 1954.

te, se labran en la madera los ondeados que han imitado otros muchos»<sup>10</sup>.

De estas noticias se deduce como especial virtud artística su ingenio; así, al describir este retablo del altar mayor, su biógrafo afirma que

«uno de los mayores testigos y más admirados de su eminencia es el retablo del Altar Mayor, con su Sagrario que además de ser de admirable primor, está dispuesto con tal artificio que, teniendo más de mil arrobas de peso, se mueve con gran facilidad, con unas ruedas de acero, descubriendo en la parte interior el hueco donde se ve un trono de primorosísima fábrica en que se descubre el Santísimo Sacramento».

Aranda describe la expectación que el montaje del retablo despertó, y así cuenta que

«algunos padres tuvieron motivos de nuevas murmuraciones, pues preparado ya el polipasto para la elevación del sagrario, que estaba depositado a los pies del altar, comparaban el hueco que presentaba éste con el volumen de la maravillosa pieza que parecía haber sido construida con exceso de medida y por lo tanto imposible de colocar en el sitio previsto. Llegado el día en que había de colocarse, hubo gran curiosidad por este motivo y los comentarios y regocijo subieron de tono cuando, elevado el sagrario a la altura del hueco en que debía encajar, resultaron vanos los intentos que los ayudantes del hermano Francisco hicieron para colocarlo. Este, que presenciaba la maniobra, dejó a los habladores que creyeran ver demostradas sus opiniones sabiendo que la causa de tal dificultad residía en que el sagrario, de hallarse suspendido no estaba perfectamente aplomado como se requería; subió al andamio y enderezó el voluminoso sagrario con tal acierto que, empujado suavemente, penetró en el hueco y encajó

con tal perfección que no hubo necesidad de retocarlo»<sup>11</sup>.

En la actualidad, restaurado el mecanismo, se puede hacer girar todo el templete central, que cerrado se presenta como un gran cuerpo cilíndrico saliente de más de 6 metros de alto y dividido en dos cuerpos con hornacinas separadas por columnas de mármol negro, alternando así la madera y la piedra. En estos nichos se colocaron los evangelistas tallados por Pedro de Mena



Fig. 4. Retablo de S. Francisco Javier de Fr. de Ribero (1640), Iglesia de S. Pablo de los Jesuitas, hoy Parroquia de S. Justo y Pastor. Granada.

con modelos e intervención de Alonso Cano y un S. Pablo y la Virgen de distinta mano<sup>12</sup>. Haciendo girar todo el templete se presenta en cóncavo todo el volumen del mismo, cumpliendo ahora toda la estructu-

<sup>10</sup> Ayala, P. A. de, *Copia de una carta del P. Alonso de Ayala, Rector del colegio de la Compañía de Jesús de Granada para los Padres Superiores de las Provincias de Andalucía de la Compañía de Jesús*, Granada, 1670; Gallego Burín, A., *El Barroco granadino*, Granada, 1956, pp. 59-60; Aranda, P. G., *El artífice perfecto...*, Sevilla, 1696.

<sup>11</sup> Aranda, P. G., *op. cit.*, pp. LVIII y LIX. Cita tomada de la obra de Pereda de la Reguera.

<sup>12</sup> Sánchez-Mesa Martín, D., «Algunas noticias sobre la obra de P. de Mena», *Archivo Español de Arte*, 159 (1967).

*El Barroco. Escultura, Pintura y Artes Industriales*, t. VII de la «Historia del Arte en Andalucía», Sevilla, 1991.



ra del arco central y los laterales la función de embocadura que valora, en modelado contrastado y valiente, el claroscuro de todo el conjunto. En el centro aparecería la gran custodia expuesta así entre espejos y pinturas, luces e incienso, como la apoteosis final de un auto sacramental delante de la gran puerta de la catedral.

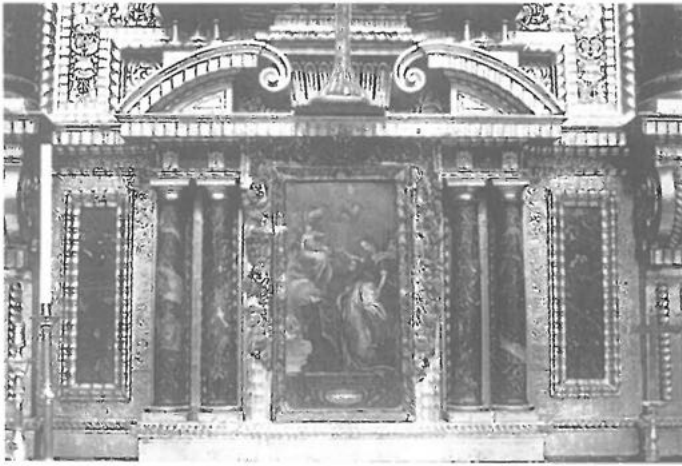


Fig. 5. Sagrario del retablo de S. Francisco Javier, por Francisco de Ribero (1640). Iglesia de S. Pablo de los Jesuitas, Granada, hoy Parroquia de S. Justo y Pastor.

El retablo dispone también de otros mecanismos por medio de los cuales los lienzos laterales de las calles de los intercolumnios, montados en bastidores de corredera, pueden desaparecer tras los tableros, dejando en su lugar unos ricos y bellísimos relicarios, lo mismo que los otros dos lienzos de la parte superior. El cuerpo central del piso alto es también cambiante. Por medio de unos ingeniosos pedales todo gira por su eje central, hasta una vuelta total, apareciendo por una de sus caras una bella escultura del Crucificado, de tamaño mayor que el natural, y dos relicarios laterales. Por el lado opuesto está colocado un gran lienzo con la Conversión de S. Pablo, obra de P. A. Bocanegra, autor también de los laterales<sup>13</sup>.

Pensemos, pues, el funcionamiento de toda esta máquina como parte principal de este sentido teatral que la liturgia barroca practica, al tiempo que recordamos cómo la

oratoria describía el ordenamiento iconográfico de todo el conjunto, iluminado y resplandeciente en sus oros y espejos. Así aparecía y, ante la atención expectante de los fieles, la apoteosis triunfal de la Eucaristía, alcanzando sus máximas significaciones las alabanzas, oraciones colectivas y palabras del predicador.

De los sermonarios barrocos bien podemos entresacar símbolos e imágenes que ante esta mecánica escenográfica alcanzan su máxima expresividad. El orador, desde el púlpito, declama al aparecer la custodia: «¿Es esta hostia hermosa, centro de liberalidad y amor! ¿Es el fuego del amor, la nieve inmaculada, el cristal transparente! ¡Es el Sacramento la pasión de Cristo en limpio!». Esta relación de la hostia como cordero de pasión le lleva a completar la imagen abstracta de la Eucaristía con el Crucifijo de la parte alta del retablo: «Murió en el Sacramento, dándose a todos como rey universal»<sup>14</sup>.

La propia composición de los lienzos que Bocanegra pinta en 1665 para el retablo, tanto por sus efectos desbordantes de escorzos y claroscuros, como por el grado de su tenebrismo, contribuyen y aumentan los efectos de plasticidad y teatralidad de todo el conjunto. El cuadro que centra el piso alto del retablo representa, como se ha dicho, la *conversión de S. Pablo*. El santo, caído hacia atrás, vestido con tonos rojos y azules, dramatiza la acción con el escorzo y las nubes brillantes, entre las que aparece Jesucristo y los ángeles. La línea del horizonte, muy baja, monumentaliza las figuras y el marco que las define. «Es una obra de lo más dramático de movimiento que pinta Bocanegra antes del S. Bernardo de la Catedral», tal como puntualiza Orozco Díaz en su monografía sobre el pintor<sup>15</sup>.

Los cuatro lienzos restantes, de menor empeño, acentúan claramente esos mismos efectos de teatralidad que el retablo consigue, no siendo caprichosa la relación señalada con la monumentalidad de tipos y composiciones de Rubens, tan ambienta-

<sup>13</sup> El desconocimiento de este artilugio ha hecho a la crítica más reciente dar como incompleto el programa iconográfico de S. Pablo, cuando todo está cuidadosamente preparado y en su sitio. Sólo hay que hacerlo funcionar.

<sup>14</sup> Soria Ortega, A., *El Maestro Fr. Manuel de Guerra y Ribera y la Oratoria Sagrada de su tiempo* (dedicación de la iglesia de S. Martín en 1677), Granada, 1950.

<sup>15</sup> Orozco Díaz, E., *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada, 1937, p. 85.



dos por las impresionantes columnas salomónicas y la abundancia de oros. Estos cuatro lienzos restantes, hasta hace poco tiempo aún en el retablo, representan los siguientes temas: en el piso bajo, en el antiguo lado de la epístola, a nuestra derecha, a *S. Pablo flagelado o herido con varas*; al lado opuesto, antiguo del evangelio, a *S. Pablo predicando el nombre de Jesús, ante el que se arrodillan las naciones*, en el piso alto, a nuestra derecha, a *S. Pablo en éxtasis* o raptado al tercer cielo; al lado opuesto, *S. Pablo curado por Ananías*. Estos dos últimos intencionadamente resueltos para ser vistos muy en alto y de ahí su composición y lo predominante de sus tonos claros. Cada uno de estos temas está relacionado con otros tantos de la vida de S. Ignacio, representados en los lienzos situados en las paredes laterales del presbiterio. Esta unidad de programa y de lenguaje plástico lamentablemente se ha deshecho hace pocos días, por absurda e injustificada intervención de los actuales responsables del templo. Los cuadros han sido felizmente restaurados y limpiados, pero con marcos nuevos se han repartido por las capillas laterales del templo.

#### LOS RETABLOS DEL CRUCERO EN UNIDAD DE ESTILO

La dominante presencia de este gran retablo, que ocupa todo el fondo del presbiterio, se completa con armónica unidad estilística con los cuatro retablos restantes: dos en los cerramientos de los brazos del crucero y otros dos más pequeños en los laterales del mismo. Se consigue así todo un ajustado conjunto, pensado y ejecutado en razón del espacio arquitectónico de la cabecera del templo, tan bellamente rematado por la cúpula y la linterna. Todo, espacio arquitectónico, decoración de cornisas y pilastras sobre los muros, pintura, dorado y ornamentación parietal, son producto de una sensibilidad plástica que funde, en unidad de proyecto, la sobriedad de traza —lineal y geométrica, de recuerdo herreriano— y una elegante presencia de la decoración y ornato en el que ya late, aunque contenido, el sentimiento y la voluntad barroca.

La serena verticalidad de los sistemas columnados de los retablos mayores

—cuatro en el cuerpo bajo y dos en el superior— se destaca por los tonos oscuros de los fustes en mármol negro bruñido que arrancan desde cuatro elegantes ménsulas de claro diseño geométrico, en el que alternan los tonos dorados y los tableros y espejos en piedras y mármoles oscuros. El imperante ritmo vertical, distribuido en tres calles en el cuerpo principal, se acentúa en la elegante y estilizada proporción de las hornacinas laterales, de bellos marcos con molduras onduladas y rematadas por frontones partidos. La hornacina central se enlaza con el friso del entablamento, en el que la cornisa saliente fija, en estática horizontal, la separación entre los dos pisos. Este esquema esencial, de especial énfasis en los ritmos perpendiculares, sólo se contrasta por las geométricas y lineales volutas del frontón partido y por los cartabones de recortadas curvas junto a los remates en pirámides con bolas. Todo en el más intencionado y claro carácter de ornamentación como metálica, acentuado este concepto por los planos dorados y agudos dibujos en arista. La fina policromía en oro sobre fondo negro da al conjunto y a los detalles cla-



Fig. 6. Retablo dedicado a la Inmaculada por Fr. de Ribero (1640). Iglesia de S. Pablo de los Jesuitas, hoy Parroquia de S. Justo y Pastor. Granada.

ra naturaleza de metalistería. Las columnas se decoran con tallos y hojas de vid doradas en mate sobre la piedra negra.

Esta rica policromía en dos tonos, negro y dorado, se hace especialmente rica en los sagrarios de estos dos retablos laterales, compuestos también con cuatro columnas, en mármol oscuro en el retablo de S. Francisco Javier y en mármol claro en el de S. Ignacio. Ambas piezas ofrecen, en resumen, un claro ejemplo del canon estético predominante en todo el conjunto arquitectónico decorativo.

El enmarque de los retablos sobre el muro se hace en perfecta armonía rítmica y en justa medida con los arcos a ellos destinados, bajo la rica cornisa que corre a lo largo de todo el crucero y templo. Las pinturas con los cuatro evangelistas y los adornos dorados aumentan la sensación de unidad de proyecto de todo el conjunto, que significa «uno de los programas mejor resueltos y coherentes de nuestros templos barrocos»<sup>16</sup>.

Todo esto se completa con otros dos retablos laterales en los brazos del crucero, dedicados a la Inmaculada y a S. José, aunque hoy acojan las bellas esculturas de los santos mártires Justo y Pastor, obras de

Torcuato Ruiz del Peral. En ellos las columnas, adelantadas al grosor del saliente del retablo, al más puro estilo manierista, con estrías helicoidales, sostienen con sobriedad la rotunda horizontal de la cornisa con frontón partido. El puro lenguaje arquitectónico de los volúmenes y proporciones se hace predominante en el juego rítmico de las formas y siluetas en las que predominan las rectas frente a la curva cóncava de la hornacina y del espejo o cartela que remata el frontón, también terminado en los laterales por remates en bolas del más cercano recuerdo escurialense, tan alejado, aún en 1640, de la fantasía vegetal naturalista.

Sin duda, y en conclusión, es este conjunto retablístico de la cabecera de la iglesia de S. Pablo de Granada la actuación más importante de Díaz de Ribero, que pone en práctica todo un sistema depurado de organización del espacio ritual, en el que bien podíamos hablar, por su alta intención escenográfica, de estilo barroco jesuítico, tanto por la dinámica del espacio interior, como por la ajustada interpretación que de él hace esta otra arquitectura epidérmica de los retablos y de la decoración parietal.

<sup>16</sup> Gómez-Moreno Calera, J. M., *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del renacimiento (1560-1650)*, Granada, Universidad/Diputación Provincial, 1989, p. 118.

# LA TEMPRANA IRRUPCIÓN DEL CLASICISMO SEISCIENTISTA EN LA BAJA EXTREMADURA Y LA PROPUESTA RETABLÍSTICA DE FRANCISCO MORATO Y SALVADOR MUÑOZ

FRANCISCO TEJADA VIZUETE

El siglo XVII resulta ser en la Baja Extremadura el siglo de la arquitectura conventual, acompañada por una serie de edificaciones de carácter religioso (numerosas capillas devocionales, ermitas, reforma y ampliación de iglesias parroquiales) y hospitalario que se elevan, sobre todo, gracias al dinero indiano que en estos momentos fluye generosamente<sup>1</sup>. Don Alonso de Paz fundaba en Fregenal de la Sierra, al iniciarse el siglo, el convento de Religiosas Agustinas y el de los Jesuitas. En esos mismos años asistimos a la gran fundación hospitalaria de los Carvajales (convento e iglesia de la Concepción) en los Santos de Maimona. Damas y familias de la nobleza, en medio del exaltado clima religioso de la Contrarreforma, concurrían también al desarrollo conventual: en Llerena se edifica de nueva planta la iglesia del convento de las clarisas; en Zafra la duquesa de Feria daba cumplimiento a las disposiciones testamentarias de su prima, la noble dama inglesa Margarita de Hariton, construyendo la iglesia y convento de Santa Marina, mientras la rama femenina de los dominicos, quienes poco antes levantaban de nueva planta en Zafra la soberbia iglesia del convento de Mina (el Rosario), concertaban la fábrica de su iglesia conventual en Aceuchal<sup>2</sup>; Mérida, que emprendía en estos momentos un vastísimo programa arquitectónico tanto en la ciudad como en los pue-

blos de su jurisdicción<sup>3</sup>, se beneficiaba en las dos primeras décadas del siglo de diversos patronazgos para levantar primero la iglesia de San Andrés de los religiosos dominicos, seguida de la iglesia del Convento de Jesús de religiosas clarisas que mandaran edificar el doctor López de Triana y su esposa, y, ya en la tercera década, de la iglesia del convento de religiosas concepcionistas. La reforma carmelitana llegaba a Talavera la Real por voluntad del perulero Juan del Campo, quien funda para ella convento e iglesia, y la religiosidad popular propiciaba tan notables edificaciones como la iglesia del Santo Cristo de Zalamea de la Serena<sup>4</sup>, cuya traza y ejecución realizaba Francisco de Mora, continuando las obras Juan Gómez de Mora, sobrino del anterior, y José de Villarreal.

Los ejemplos propuestos, sin ser exhaustiva su enumeración, resultan significativos. En pocos años la Baja Extremadura se puebla de edificios religiosos que en los diversos lugares responden a un mismo esquema: emergen las cúpulas sobre los desembarazados y limpios espacios cubiertos por cañón con lunetos de las iglesias; se decoran sus portadas adinteladas sobriamente siguiendo los imperativos de los órdenes clásicos en sus columnas y entablamentos, y emergen acá y allá chapiteles y remates escurialenses, tratando de seguir en todo los dictados de la Corte. Sin dejar

<sup>1</sup> Cfr. Méndez Venegas, E., *Fundaciones de Indios badajocenses*, Badajoz, 1990; Tejada Vizuete, F., «Religiosidad de indios extremeños a través de sus testamentos», en *Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo*, Madrid, 1990; ídem, «Platería hispanoamericana en Extremadura (historia, devoción y arte)», en *Extremadura y América*, IV, Badajoz, 1991-92.

<sup>2</sup> Almendralejo, Archivo de Protocolos: Aceuchal, Alonso Benítez, 26-II-1617, fol 118.

<sup>3</sup> Daremos cuenta de todo ello en nuestra obra, en preparación, *Arquitectura emeritense de los siglos XVII y XVIII*.

<sup>4</sup> Cfr. Barrantes Maldonado, Fray F., *Relación de la calificación y milagros de Santo Cruzifijo de Zalamea...*, Madrid, 1617; Tejada Vizuete, F., «Imagen y capilla real del Santo Crucifijo de Zalamea de la Serena», en *Revista anual de Fiestas*, Zalamea, 1992.

de ser relevante la presencia de los Mora en Zalamea, el centro verdaderamente difusor de la nuevas ideas radicaría en Zafra —más allá incluso de la arquitectura—, desde donde inmediatamente prenderían en Mérida, lugar entonces de encuentro de los más prestigiosos maestros del ámbito alcantariño y trujillano. En efecto, los duques de Feria, que al iniciarse el siglo sorprenderían a los artistas locales del entorno con la donación de una importante serie de piezas para el relicario de Santa Clara y otras para el servicio litúrgico, asumidas prontamente como modelos y que hacen venir a la villa ducal para su servicio a plateros milaneses<sup>5</sup>, confiarán a maestros madrileños, Domingo de la O y Juan de Trillo, la labra de la iglesia de Santa Marina.

Los propios testimonios de los artistas coetáneos avalan el impacto que esta obra causara en el desarrollo de la arquitectura local. Así, el maestro zafrense Bartolomé González Montiel, hijo del obrero mayor de los duques de Feria, Francisco Montiel, tras haber tomado parte activa en la obra, concertaba en 1717, concluir la iglesia conventual de las dominicas de Aceuchal cubriéndola con un «cañón a lunetas en la forma que es la iglesia de Santa Marina de la villa de Çafra». Por su parte, el maestro trujillano Garci Carrasco compondría dos años antes, recogiendo los deseos del doctor López de Triana y su esposa, la traza y condiciones de la iglesia del convento emeritense de Jesús, estableciendo en la condición 25: «Es condición que esta dicha iglesia se a de hazer *imitando en apariencia y semejanza a la de Santa Marina de Çafra* (...) y, para ello ir con cuidado, será bien que el que esta obra tomare a su cargo vea la dicha iglesia de Santa Marina para que en todo la imite». Ni que decir tiene que los varios maestros que licitaron a la obra, incluido el propio Bartolomé González Montiel, se referirán una y otra vez a la de Santa Marina, paradigma de perfección para ellos, insistiendo el maestro emeritense Hernando de Contreras: «Haré capiteles dóricos a todas las pilastras, e cornixas e capiteles con yeso (...), porque éste es el prinzipal hormanento de la dicha yglesia y

ansí está en Santa Marina de Zafra y en quantos tenplos se edefican oy de nuevo». Pretende también Contreras algunas mejoras exteriores en la iglesia, para mejor adecuarla a lo que «se haze en la Corte».

Aun con el riesgo que suponen las referencias anteriores de desviarnos un tanto de nuestro principal objetivo, la retablística del momento, las hemos creído necesarias por varias razones: primero, porque, consecuente a esta actividad arquitectónica, la actividad retablística, por tener que encararse de inmediato con aquellos espacios cobrará un auge inusitado; segundo, porque nos ofrecen nítidamente los derroteros estéticos a los que pretenderán ajustarse los artífices de una y otra actividad, en principio alejados de los más dinámicos y creadores centros artísticos; tercero, porque en estos momentos el eje indiscutible de aquella actividad pasa por Zafra y Mérida, servido por algunos artífices de primer orden, que cuentan con un amplio número de oficiales y discípulos; circunstancia ésta que también contribuye a unificar la propuesta. De tales artífices brillan con luz propia Francisco Morato (+1628) y Salvador Muñoz (+1645).

Si bien ya nos hemos referido en otras ocasiones a la obra de ambos escultores<sup>6</sup>, consortes en varias empresas de gran envergadura, conviene ahora referir algunos datos puntuales de sus respectivas biografías artísticas. Salvo la procedencia portuguesa del primero (Castelo de Vide), nada podemos asegurar sobre el lugar de su formación, por más que quepa pensar en Portalegre, dada la cercanía de esta ciudad a su villa natal; ciudad en cuya catedral se daban cita en los inicios de la última década del siglo XVI el entallador manierista Gaspar Coelho y el pintor Simón Rodrigues, tras haber contado, a mediados de esa centuria, con la presencia de Nicolás de Chan-

<sup>5</sup> Cfr. Tejada Vizuete, F., *Platería y plateros baioextremeños (siglos XVI-XIX)*, tesis doctoral en prensa.

<sup>6</sup> Cfr. Solís Rodríguez, C., y Tejada Vizuete, F., «Escultura y pintura del siglo XVII», en *Historia de la Baja Extremadura*, II, Real Academia de Extremadura, Badajoz, 1986; Tejada Vizuete, F., *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII)*, Mérida, 1988; «Retablos barrocos...: Addenda», en *Norba-Arte*, X, 1990, pp. 137-147; «El escultor portugués Francisco Morato y su obra en la Baja Extremadura (1606-1629)», en *VI Simposio hispano-portugués de Historia del Arte*, Cáceres, 1993 (en prensa).



terenne<sup>7</sup>. Su vecindad en Zafra se documenta por vez primera en 1606, hecho que debemos poner en relación con el programa de Santa Marina, máxime si tenemos en cuenta su «vigorosa mano» para esculpir en mármol, como diría su coetáneo, el historiador emeritense Moreno de Vargas; capacidad que le llevará a Mérida (armas de los Austrias para conmemorar las obras de restauración del puente romano), donde se avecinará desde 1611 hasta su muerte. Desde uno y otro lugar sus trabajos se documentan tanto en la antigua diócesis de Badajoz (Fregenal de la Sierra, Jerez de los Caballeros), como en el territorio dependiente del Provisorato de Mérida (Almendralejo, Lobón, Montijo, Puebla de la Calzada, Valdefuentes, Villafranca de los Barros, etc.) y en el dependiente del Provisorato de Llerena (Ahillones, Bienvenida, Calera de León, Fuente de Cantos).

Aunque la actividad de Salvador Muñoz, cuya presencia en Zafra se documenta desde 1610 hasta 1636, parezca cuantitativamente menor, su personalidad artística nos resulta del mayor interés. Hijo del pintor badajocense Sebastián Salguero, su formación pudo realizarse tanto en Madrid como en Italia. Sabemos que antes de su llegada a Zafra residió y trabajó, siendo bastante joven, en aquella ciudad, en la que también pasó los últimos años de su vida, colaborando con artistas de la categoría de Alonso Cano. Su testamento deja fuera de dudas su autoría de la arquitectura del retablo colateral de Ntra. Señora de la Paz en la iglesia mayor de Getafe, con pinturas de Cano, estando a punto de concluir cuando fallecía los retablos de la iglesia de Barajas de Huete y el retablo del Ángel de la Guarda del Convento de las Trinitarias de Madrid<sup>8</sup>. Pero no debe descartarse la hipótesis italiana o al menos la estancia de nuestro artista en Italia, según cabe deducirse de sus citas sobre diversas estancias y vaticanas y palacios de aquel país que, más allá del conocimiento libresco, nos parecen de-

latar la visión directa de las obras referenciadas en su inédito tratado *Las dos reglas de perspectiva práctica de Iacome Barrozi de Viñola, traducidas i comentadas por Salvador Muñoz, escultor i architecto*; tratado en el que Muñoz hace gala, por otra parte, de una sólida cultura (citas de Serlio, Alberti, Palladio, Durero, etc.) y, siempre, de su estima por la obra de Vignola. Fechado el manuscrito de Madrid en 1612, tres años antes de su muerte, la obra pudo muy bien gestarse durante la larga permanencia de Muñoz en Zafra<sup>9</sup>, donde también coincidiría con su amigo el pintor madrileño Antonio de Monreal.

Pero vengamos a la obra de estos maestros. Juntos concertaban a principios de 1612 el retablo mayor de Almendralejo, del que nos resta testimonio fotográfico, manteniendo la compañía, no obstante las obras individuales que hicieron en aquellos años, hasta la muerte de Morato. En abril de 1616 conciertan el de Santa María de Mérida, del que se conservan las esculturas principales, y en Mérida otorgaban fianzas para el totalmente desaparecido retablo mayor de Ahillones en 1621, presentando después trazas para el retablo mayor de la catedral de Plasencia y licitando a su obra de imaginería junto a Gregorio Fernández y Martínez Montañés. De la obra individual existente de cada artífice cabe destacar el retablo mayor de Salvaleón, concertado por Muñoz en unión del pintor zafrense Francisco Gómez y afianzado por Morato en abril de 1613, y los de Bienvenida, mayor y colateral, concluidos por Morato en 1615 (en julio de ese año urge los últimos pagos), así como una serie de retablos de reducidas dimensiones bajo análogo esquema, por lo que supuso de tipificación de un modelo ampliamente repetido en las capillas de las iglesias: el único cuerpo de tres calles (nicho central para la imagen devocional, escoltado por tableros verticales a pincel) se levanta con cuatro columnas corintias, agregándose en la calle central un edículo de coronamiento, también sobre

<sup>7</sup> Cfr. «Escultura renacentista» y «Pintura barroca» portuguesas, en *Summa Artis*, vol. XXX, pp. 263 y ss.; 365 y ss.

<sup>8</sup> Cfr. Gutiérrez, R., «El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636)», en *C.A.U.G.*, XII, Granada, 1991, pp. 41-62.

<sup>9</sup> Una copia del manuscrito, localizada por Ramón Gutiérrez en Argentina (cfr. nota anterior) bajo el título *Libro de prespectiba de barios autores con barias reglas y curiosidades y juguetes particulares, reduzido del latín y de otras barias lenguas a romance por Salvador Muñoz*, se data en 1610.

columnas con arbotantes triangulares y frontón partido destinado a pintura o escultura; remates de bolas sobre pedestales completan el conjunto (Puebla de la Calzada, Lobón, Santa Marta de los Barros, etc.). Ciertamente que podemos encontrarnos con algún retablo pequeño que, condicionado por los elementos iconográficos, puede apartarse del esquema común, aunque no del lenguaje utilizado. Tal sucede con el colateral de Bienvenida, en cuyo cuerpo se disponen dos nichos entre elegantes columnas dóricas extremas, surmontados por recuadros horizontales destinados a pintura. Se trataba en origen del retablo de Santa Lucía, a la que, en todas las muestras bajoextremeñas del siglo XVI, se unía la mártir de Alejandro, Santa Catalina.

Sorprende por su sobriedad la arquitectura del de Salvaleón, a base de poderosas columnas acanaladas que arrancan directamente del sotabanco en el cuerpo primero y se ofrecen pareadas en los extremos de las tres únicas calles, destinados los grandes recuadros verticales de dichas calles a obra de pincel. Si para el citado primer cuerpo se dispone el orden dórico, el segundo lo será jónico, y corintio el cuerpo central de coronamiento con frontón triangular; pero, en cualquier caso, los frisos de los entablamentos, con una sencilla decoración pictórica de roleos, ofrecen la misma sobriedad, cual sucede en los remates de bolas. En la elegante obra asoma sin duda el versado tratadista, que pretende ofrecer una lección lograda del uso de los órdenes clásicos.

Un mayor enriquecimiento del conjunto presenta el de Bienvenida, obra dispositivamente próxima —salvadas las diferencias— al de la catedral de Plasencia y como el de ésta adaptado a los ochavos del testero. Sobre el sotabanco se dispone un banco en cuyos plintos apoyan las columnas que seguirán el orden jónico en el cuerpo inferior y corintio en el superior y coronamiento. Un conjunto de ocho de aquéllas, de fuste liso en su primer tercio y acanalado el resto, sirve para escoltar la calle y entrecalles del centro más las extremas. Se abren nichos de medio punto en los intercolumnios de la zona central, menos la caja que alberga la titular del templo en el cuerpo superior, destinados a imágenes de bulto, mientras los grandes recuadros de las calles extremas se adornan con excelen-

te obra de pincel del emeritense Cristóbal Gutiérrez. Si en el primer entablamento se dispone un friso de superficie convexa, con labores talladas en rombo, el segundo, cuyo friso se decora con labores vegetales a pincel, enriquece su arquitrabe con perlas y la cornisa con ovas y modillones. Elegantes pináculos se disponen en el ático escoltando los cuerpos de coronamiento: el central con frontón triangular, flanqueado por esquematizados arbotantes, y los de las calles extremas con frontones curvos partidos, destinados a medallones ovales en los que se efigian figuras de medio cuerpo.

La obra desaparecida de Almendralejo, además de tratarse probablemente del retablo más monumental que se labrara en la Baja Extremadura en la primera mitad del siglo XVII<sup>10</sup> (los dos grandes cuerpos principales, levantados sobre ocho columnas corintias cada uno, ampliaban sus calles con cuatro entrecalles y éstas escoltaban también el cuerpo central del ático, con cuatro columnas, sobre el que todavía se superponía otro más reducido), presentaba, además, la particularidad de su carácter escultórico, ya que los nichos de las entrecalles, doblados en el cuerpo inferior, albergaban un apostolado completo de bulto, mientras en las calles se disponían escenas en relieve. Fue, por ello, obra en la que los artistas pudieron hacer gala de todas sus posibilidades entregando parte del trabajo de ensambladura a los cacereños Francisco y Juan Hernández Mostazo, ya que los diversos encargos no les permitían distraerse de las tareas más complicadas de sus obras. Otro tanto sucedería con el de Santa María, retablo de menor tamaño (un solo cuerpo principal y otro central de coronamiento), pero también de carácter escultórico, suficientemente descrita en las condiciones de su traza, de las que transcribimos las que siguen:

«3. Es condición que a de tener de alto toda la obra, desde lo alto del altar hasta lo más alto que toca el simborio, treinta pies y de ancho a de tener diez y seis.

<sup>10</sup> Cfr. Melida, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, vol. II, Madrid, 1925, p. 159; Covarsi, A., «Extremadura artística. Destrucción del tesoro artístico nacional en la provincia de Badajoz», en *R.C.E.E.*, T. XII, Badajoz, 1938.

4. Es condición que el primer cuerpo del retablo a de tener quatro columnas grandes corintias, con sus chapiteles del dicho género, de a catorze pies de alto y de grueso conforme al arte, en toda perfección.

5. Es condición que se an de hazer dos figuras de San Pedro y San Pablo con sus insignias ordinarias y an de tener cada dos varas de alto y cada una a de estar delante de dos columnas y el cornijamiento principal, del tamaño que cada columna requiere.

6. Es condición que en el segundo cuerpo del retablo a de tener pedestales baxos sobre que se a de poner dos columnas de a siete pies de alto y en el tablero o caja deste segundo cuerpo a de aver una imagen de nuestra Señora de la Espectación (...) y el güeco deste tablero por los lados a de ser artesonado y en cada arte-són, un serafín.

7. Es condición que a los lados de este tablero se an de poner dos figuras por remates, una de Señora Santa Olalla, con sus insignias de cruz y horno y palma, y otra de Santa Julia, con su palma, con dos cartones a los lados de talla, por detrás de las dichas figuras, que sirvan de arbo-tantes.

8. Es condición questa obra a de llevar su cornixamiento y frontispicio en que se remata y en el frontispicio a de llevar una gloria de pintura o escultura, conforme a la capacidat que allíuviere.

9. Es condición que se a de hazer una custodia conforme está dibuxada en la traça, de dos vas de ancho y treze pies de alto, y en el cuerpo primero se an de poner quatro profetas del Testamento Viejo, de media vara de alto, y en el segundo cuerpo, otras quatro figuras de quatro ebangelistas, de cada media vara, y por remate, alrededor de la media naranja, quatro niños en forma de ánjeles, con algunas cosas en las manos que sirvan de candeleros...»

El que lleguen a nuestros días cuatro de las imágenes principales del anterior retablo (San Pedro y San Pablo, Santa Eulalia y Santa Julia), junto a otras ya catalogadas por nosotros, nos permiten contextualizar la obra escultórica de Morato y Muñoz en el más amplio marco de la geografía extremeña durante el primer tercio del siglo XVII, momento en que se dan cita en la provincia cacereña, radicados o no en ella,

abundantes nombres conocidos: Tomás de la Huerta<sup>11</sup>, natural de Ciudad Rodrigo, que al iniciarse el siglo laboraba en Alcántara; Sebastián de Paz, alcantarino e hijo del también escultor Pedro de Paz<sup>12</sup>; Agustín Castaño, formado en el círculo vallisoletano de Gregorio Fernández, y el mismo Gregorio Fernández<sup>13</sup>; nombres a los que debemos unir, no obstante el reducido muestrario de su obra en Extremadura, el de Martínez Montañés<sup>14</sup>.

Podríamos decir que nuestros escultores, Morato y Muñoz, comparten con sus coetáneos, sobrepasada en alguna manera la grandilocuencia propia del manierismo romanista, una común tendencia hacia la sobriedad, buscando un tratamiento más naturalista de la figura, en consonancia con el pretendido realismo del momento. Nuestros artífices, sin embargo, se distancian de la sequedad, cuando no del acartonamiento que produce en los pliegues del ropaje la búsqueda por algunos artistas del pretendido claro-oscuro, sin llegar a los efectos lumínicos logrados por Gregorio Fernández ni a la gravedad monumental de Montañés, aunque nos dejan una obra escultórica que revela (así en los Crucificados) el conocimiento y correcto tratamiento de la anatomía, envueltas las figuras por un aire de verismo y sereno equilibrio. Pero, desafortunadamente, sus propuestas, escultórica y retablistica, se verían frustradas cara a un posible ulterior desarrollo local por parte de sus discípulos. Los conocidos acontecimientos de las guerras con Portugal, de tan devastadoras consecuencias para Extremadura, lo impidieron.

<sup>11</sup> Cfr. Martín Gil, T., «La iglesia parroquial del Casar de Cáceres y su retablo mayor», en *R.C.E.E.*, Badajoz 1931, pp. 39-59.

<sup>12</sup> Cfr. García Mogollón, F. J., «El retablo mayor de la iglesia de Santa María de Garrovillas: una obra de Sebastián de Paz», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, pp. 93-117.

<sup>13</sup> Cfr. Andrés Ordaz, S., «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, pp. 11-21.

<sup>14</sup> Varios, *Patrimonio Histórico de Extremadura: el Barroco* (Catálogo), Mérida, 1991.





# VIGNOLA Y SU PRESENCIA EN EL RETABLO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII. EL EJEMPLO ALAVÉS

JOSÉ JAVIER VÉLEZ CHAURRI

Universidad del País Vasco

La bibliografía española sobre el retablo del último tercio del siglo XVI y primera primera mitad del siglo XVII ha puesto de manifiesto la influencia ejercida en por los tratados del manierismo italiano. No obstante, salvo excepciones<sup>1</sup>, esa constatación más precisada en su vertiente arquitectónica ha consistido en una enumeración de citas a Serlio o Vignola sin pasar a ver su reflejo en el retablo. Nuestro propósito en estas líneas se centra en tres aspectos: en primer lugar, concretar la influencia de la «Regla» de Vignola en la retablística y realizar una breve reflexión sobre algunos términos que definen modelos de retablo y que pueden llevar a confusión como romanista, herreriano, clasicista y vigolesco. En segundo lugar, estableceremos el proceso de llegada y difusión del tratado de Jacopo Barozzi a tierras alavesas, para finalmente precisar su influencia en la retablística local de los cincuenta primeros años del 1600, cuando coinciden en el tiempo esquemas romanistas, herrerianos y complejas máquinas híbridas de ambos.

## I. LA REGLA DE VIGNOLA Y LOS RETABLOS ROMANISTA, HERRERIANO Y CLASICISTA

Conviene dedicar unas líneas a lo que supone la «Regla» de Vignola para la retablística, y también es conveniente precisar, sin que con ello queramos hacer una nueva plantilla rígida, los términos retablo romanista, herreriano y vigolesco. Como es sabido, la primera edición de la «Regla» apareció en Roma en 1562 y contaba con 32

grabados, y en una segunda, preparada por Vignola pero aparecida tras su muerte, se añadieron otras cinco láminas con obras suyas<sup>2</sup>. Estas ediciones en lengua italiana estuvieron en poder de Francisco de Mora o Juan Gómez de Mora, quien, como Juan de Herrera, también poseía «las dos reglas de la perspectiva práctica» (1583). Sin embargo, ninguna de ellas fue la utilizada para la traducción al castellano de 1593, a cargo del pintor florentino Patricio Cajés, y fomentada por el propio Herrera. Se escogió una posterior que incluía varias láminas con obras de Miguel Ángel, y el propio Cajés ideó la portada, más en consonancia a Palladio que a Vignola<sup>3</sup>. Dedicada al futuro Felipe III, la traducción de Cajés contenía asimismo alabanzas a Felipe II, quien, como se ha dicho, encontró en el «viñolismo de proporciones exquisitas y castos lineamientos el modelo para su imperio»<sup>4</sup>. La sencillez y brevedad del «manual» de Vignola, que codificó el léxico arquitectónico clasicista y «superó» los excesos del manierismo fantástico, hicieron de él herramienta indispensable de los grandes arquitectos y de «los más humildes canteros, ensambladores, carpinteros y retablistas, que hicieron de ella (la «Regla») su libro de cabecera...»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Walcher Cassotti, M., *Il Vignola*, Trieste, 1960; Schlosser, J., *La literatura artística*, Madrid, 1976.

<sup>3</sup> *Regla de las cinco ordenes de architectura de Iacome de Vignola. Agora de nuevo traduzido de Toscano en Romanze por Patricio Caxesi*, Madrid, 1593. Introducción de A. R. Rodríguez de Ceballos, Valencia, 1985.

<sup>4</sup> Checa, F., «El estilo clásico, 1564-1599», en *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989, p. 381.

<sup>5</sup> Rodríguez de Ceballos, A. R., *Introducción a la «Regla...»*, p. 39.

<sup>1</sup> Palomero, J. M., «La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés», *Homenaje al Prof. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, pp. 503-525.

Nos interesa ahora concretar qué aspectos de la «Regla» tuvieron una aplicación práctica en el retablo. Protagonismo principal tenían los órdenes arquitectónicos, presentados antes por Serlio y utilizados desde los años sesenta del siglo XVI. La superposición de órdenes en los retablos no es, por tanto, aspecto atribuible a Vignola, pero sí la creación de un módulo para ellos de aplicación universal. Con frecuencia se utiliza de su tratado el orden corintio, que aparece en todos los cuerpos del retablo salvo cuando se da la sucesión dórico y corintio. También le corresponde el desarrollo del entablamento, con sus variadas molduras, olvidado por Serlio, la presencia de basa en el orden dórico y la utilización de plintos o netos que sustituyen a las cartelas como soporte de las columnas. Asimismo, a él se debe el «cornisamiento de coronación» y la difusión de algunos motivos decorativos como los dentellones, gallones y guirnalda. Junto a estos elementos puntuales del retablo, la huella de Vignola deberíamos buscarla en el aspecto general que ofrece el conjunto con la utilización de los mismos. Así, la regularidad, la proporción, la preminencia del adintelamiento y la claridad estructural, a la que contribuye una decoración escasa y cuidadosamente distribuida que ha desterrado las libertades del manierismo fantástico, conforman conjuntos plenamente armónicos.

Con estas premisas habría que reconsiderar la caracterización que hacemos del retablo romanista, con orígenes en el mayor de la catedral de Astorga, construido por Becerra a partir de 1558, desarrollado en el último tercio del siglo XVI y calificado a veces de *vignolesco*<sup>6</sup>. También del retablo clasicista, purista o herreriano, nacido con el mayor de El Escorial, trazado por Herrera, contratado en 1579 y difundido a partir de 1589 por el «Sumario» dibujado por el propio Herrera y grabado por Perret<sup>7</sup>. Y, en último

término, del retablo que se desarrolla en la primera mitad del siglo XVII, calificado de las más variadas maneras: como protobarroco, contrarreformista, de pervivencia manierista, clasicista y también, curiosamente, *vignolesco*<sup>8</sup>. No intentamos ahora establecer una «regla» rígida donde a cada tipo de retablo le correspondan unas características y unas influencias y no otras, pero sí avanzar unas opiniones que llamen la atención sobre el problema.

Parece evidente que el retablo romanista, no sólo en la escultura que acoge sino también en su estructura arquitectónica, es deudor del manierismo miguelangelesco. A esa influencia se debe el adintelamiento general, las entrecalles estrechas, las portadillas independientes, la inversión arquitectónica, las dobles columnas semiencastradas y la multiplicación de los frontones, a veces con niños recostados, entre otros elementos procedentes de la capilla Medicis, la biblioteca laurenciana, la cúpula de San Pedro o el palacio Farnesio. A la influencia de Miguel Ángel se une en menor medida la de Serlio, utilizado ya durante el segundo tercio del siglo y ahora despojado de la mayor parte de los recursos del manierismo fantástico. De Serlio se utiliza principalmente la superposición de órdenes, la combinación orden gigante y normal y la de arco-dintel. El repertorio ornamental añade a los motivos miguelangelescos otros de Serlio, siempre los más depurados y menos fantásticos, como los escudetes, y perviven algunos procedentes de Fontainebleau, como las cabezas de águila, en última instancia también miguelangelescas. El proceso de depuración ornamental del retablo romanista respecto del utilizado en el segundo tercio del siglo XVI es claro, pero se reduce notablemente si lo comparamos con la decoración del retablo escurialense. Si algunas de las aportaciones de Vignola aparecen en los retablos romanistas —este hecho creemos sucede tardíamente, a partir de los años ochenta—, es sin duda consecuencia de la difusión del retablo escurialense y no es determinante de este tipo de retablo.

<sup>6</sup> Sobre el retablo romanista, ver García Gaínza, M. C., «El retablo romanista», *Imafronte*, 1987-89, pp. 85-98; Martín González, J. J., «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Archivo Español de Arte*, 1969, pp. 327-356.

<sup>7</sup> Martín González, J. J., «Estructura y tipología del retablo mayor del monasterio de El Escorial», *Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, 1987, pp. 203-220; Cervera Vera, L., *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, 1954.

<sup>8</sup> Martín González, J. J., *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993. Recoge la extensísima bibliografía sobre el tema.

El retablo mayor del monasterio de El Escorial, gracias a su difusión mediante el «Sumario», puso de moda un tipo característico y la admiración por Vignola<sup>9</sup>. Herrera al trazarlo debió tener en cuenta, entre otras influencias, la «Regla», que se traducía desde 1567 por su mediación, y algunos elementos, como el desarrollo del entablamento, la basa en el orden dórico o los netos sobre los que apoyan las columnas, son fiel transcripción de sus grabados, como posiblemente también lo sea la modulación de los órdenes. La concepción general, dominada por una estructura regular equilibrada, sin portadillas individuales, sin arcos y «desornamentada», es vignolesca, si bien pasada por el tamiz de Herrera, que incorpora también algunos elementos serlianos. Se caracteriza, además, este retablo por su entablamento corrido, la ausencia de frontones, salvo el del coronamiento, y un ático decreciente y aligerado, aspectos que, junto con otros ya señalados, le diferencian del romanista.

La difusión del modelo fue rápida por la importancia del propio monumento escurialense, los grabados del retablo publicados en el «Sumario» y la temprana aplicación en el retablo de la colegiata de Villagarcía de Campos, trazado por Herrera en 1579 y concluido para 1582. De cualquier manera, su éxito debió producirse a partir de 1590, cuando la «Ortographia del retablo que esta en la capilla maior de San Lorentio el Real del Escvrial» llegó a zonas periféricas<sup>10</sup>. Así pues, durante la primera mitad del siglo XVII asistimos a la generalización del retablo escurialense y, en consecuencia, de los esquemas vignolescos, en paralelo a lo que se produce en la arquitectura de ese momento, denominada «clasicista» o «desornamentada», que es en parte deudora de Vignola<sup>11</sup>. Se trata de un

retablo herreriano, heredero del manierismo académico de Vignola y que sólo se aparta de su modelo en la ruptura ocasional del entablamento en los intercolumnios, el desarrollo de éstos y la ausencia casi generalizada de la superposición de órdenes, prefiriéndose el corintio en todos los cuerpos y ocasionalmente la combinación dórico-corintio. Decorativamente, a las pirámides con bolas y jarros piramidales se añaden las guirnaldas, bandas, gallones y puntas de diamante, utilizadas en la «Regla» aunque conocidas anteriormente. Llamar a este retablo «vignolesco» es un reduccionismo, por lo que un término más amplio como «clasicista» es más aceptable, lo mismo que para la arquitectura, o, quizá mejor, aplicar el calificativo «desornamentado», pues, salvo el retablo neoclásico, no hay otro en donde la escasez y la estilización decorativa sea tan grande como en este momento.

No sería lógico que el retablo de la primera mitad del siglo XVII, deudor del herreriano, estuviera ajeno por completo al exitoso retablo romanista. La consecuencia es el desarrollo de un retablo híbrido en el que las pervivencias romanistas se unen al nuevo modelo, pudiendo concretarse en la aparición de frontones, a veces partidos, cajas a modo de portadas, y la utilización de columnas clásicas estriadas con el tercio inferior decorado, que irán paulatinamente desapareciendo. En resumen, podríamos hablar de la existencia en la primera mitad del siglo XVII de dos tipos de retablos: el clasicista, heredado de El Escorial, acorde a su tiempo, y un híbrido que a ese modelo incorpora elementos del retablo romanista. La existencia de retablos plenamente romanistas en ese momento es consecuencia de su apego y éxito en algunas zonas, pero, en todo caso, anacrónico.

<sup>9</sup> Palomero Páramo, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, p. 90.

<sup>10</sup> Cervera Vera, L., *op. cit.*

<sup>11</sup> Bustamante, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983; Marías, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, vol. I, Toledo, 1983; Rivera, J., *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del Clasicismo en España*, Valladolid, 1984; Tovar, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*, Madrid, 1983; Herrera y el Clasicismo. *Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*, Valladolid, 1986.

## II. VIGNOLA EN ÁLAVA. LA INTRODUCCIÓN DEL MODELO CLASICISTA

La influencia de la «Regla» en Álava tiene dos caminos, el más directo a través de la utilización del tratado en los contratos de obra por artistas locales, y el segundo por la presencia de artistas del foco vallisoletano. La conocida cita contenida en el contrato de 1618 para la ejecución del reta-



blo mayor de Santa María de Laguardia es hasta ahora la única referencia puntual a Vignola en la retablística alavesa de la primera mitad del siglo XVII. El modelo elegido era la traza utilizada en el mayor de la catedral de Calahorra, que hasta Laguardia había llevado el escultor Juan Bazcardo<sup>12</sup>. En el condicionado se señalaba la obligación de hacer el retablo «conforme al libro de Jacome de Vinela»<sup>13</sup>. Para encontrar otra cita sobre el tratadista italiano en estas fechas debemos ir al campo de la arquitectura. En 1626 se contrataba la realización de la fachada del convento de Santo Domingo de Vitoria, que se había de «executar y hacer según y en la forma que significa una traza de borron y un alçado que para ello se ha excoxido... disponiendola y executandola según arte (del) Binola»<sup>14</sup>.



Laguardia: Parroquia de Santa María. Retablo mayor. Juan Bazcardo, 1618.

Directamente relacionado con el ámbito alavés se encuentra el retablo riojano de Fuenmayor, ejecutado a partir de 1623, a semejanza del de Laguardia, por Bazcardo. En su condicionado se hace referencia a las «disposiciones de Viñola... por ser el autor más recibido del arte de arquitectura»<sup>15</sup>. Puede señalarse asimismo, por su cercanía, el retablo de la Piedad de la catedral de Pamplona, estrechamente relacionado con el escurialense retablo mayor catedralicio, realizado en 1600 «guardando la orden de Viñola»<sup>16</sup>, «un libro de arquitectura que se dice Biñola» en 1587 en poder del maestro mayor de obras reales de Navarra, Juan Luis Musante<sup>17</sup>, y la conocida posesión del «libro del dicho Biñola» por parte del oficial de Pedro de la Torre, Bernabé Cordero, asentado en Guipúzcoa y compañero de Bazcardo en el retablo de Santa María de Tolosa.

No obstante, por otros caminos se puede atestiguar la llegada y utilización de la célebre «Regla». El principal es la ejecución de fachadas conventuales y retablos por parte de arquitectos provenientes del foco clasicista vallisoletano. El proceso no puede ser más atrayente, pues hasta Vitoria se desplazaron en distintos momentos el escultor Gregorio Fernández, su colaborador el retablista Juan Velázquez y el conocido arquitecto Francisco de Praves, y dejó huella con su obra el arquitecto Francisco Velázquez. Gran trascendencia debió tener para la capital alavesa la construcción del convento de la Purísima Concepción (hoy San Antonio) a partir de 1611 por los maestros arquitectos cántabros Juan y Pedro Vélez de la Huerta. Lo más interesante del conjunto es la fachada relacionada con modelos de los arquitectos Francisco de Mora y Fray Alberto de la Madre de Dios, y en última instancia con El Escorial. Atribuidas las trazas a Pedro Vélez, no son de extrañar las vinculaciones con el ámbito cortesano, dado su avcendamiento en la ciudad de Valladolid, dominada en los años

<sup>12</sup> Ramírez Martínez, J. M., *Retablos mayores de La Rioja*, Agoncillo, 1993, p. 151.

<sup>13</sup> Varias veces citado, el documento se encuentra en el AHP de Vitoria, Juan de Garay, año 1618, 7086, fols. 180-193.

<sup>14</sup> Ballesteros, T., *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: Arquitectura*, Vitoria, 1990, pp.144-145 y 277.

<sup>15</sup> Ramírez Martínez, J. M., *op. cit.*, p. 245.

<sup>16</sup> Citado por García Gáinza, M. C., «Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona», *Lecturas de Historia del Arte*, 1992, p. 121.

<sup>17</sup> Echeverría, P. L., «Orígenes y proyección del Manierismo romano navarro», *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, Vitoria, 1985, p. 1372.



iniciales del siglo XVII por el clasicismo herreriano<sup>18</sup>.

Pero si esta intervención es importante en la introducción de los modelos clasicistas en Vitoria, también hay que poner en relación con ella la presencia en la capital alavesa de Francisco de Praves, uno de los más destacados representantes de la estética oficial. Desde Valladolid se trasladó a Vitoria en 1621 y 1625 para tasar el convento de San Antonio, a petición de los promotores, la familia Álava<sup>19</sup>. No podemos precisar lo significativo de su estancia, pero no debemos olvidar que hizo la traza del retablo de las Huelgas de Valladolid en 1613, dependiente del modelo escorialense y luego realizado por el arquitecto Francisco Velázquez y Gregorio Fernández, y que a éstos se debe el retablo de San Miguel de Vitoria. Otro jalón importante en la introducción del modelo clasicista es la construcción de la fachada del Convento de Santo Domingo de Vitoria, hoy desaparecida. Aunque sin noticias del tracista, el condicionado de la obra, de 1636, permite hacernos una idea lo suficientemente clara como para hablar de su carácter vignolesco.

Si la influencia de la arquitectura clasicista del foco vallisoletano se hace evidente en el convento de San Antonio, también la escultura de la capital castellana dejó huella en el altar mayor de este templo, para el que Gregorio Fernández realizó el retablo principal y cuatro colaterales en 1618. Poco podemos decir sobre el impacto de estos conjuntos en la escultura local, debido a su desaparición, pero no ocurre así con otra obra suya en Vitoria: el retablo mayor de la iglesia de San Miguel. La trascendental presencia del escultor vallisoletano en Vitoria ya ha sido puesta de manifiesto<sup>20</sup>, pero ahora queremos centrarnos en su colaborador Francisco Velázquez. En el contrato para la realización del retablo de San Miguel, de 1624, ya firmaba como testigo, y aunque posteriormente se hacen pagos a su hermano Juan y es éste el que se desplaza desde Valladolid a asentarlo, podemos afirmar la paternidad de Francisco

en la labor de arquitectura. Su obra puede remontarse indirectamente hasta el retablo de El Escorial mediante sus colaboraciones con Francisco de Mora, a quien se debe la traza que él ejecuta en el retablo de Nava del Rey; Juan Gómez de Mora, con quien colabora en el retablo de San Pablo de Valladolid, hecho conforme a Viñola<sup>21</sup>; Francisco de Praves, en el retablo de las Huelgas de Valladolid, y el seguro conocimiento del retablo mayor de Villagarcía de Campos.

### III. EL RETABLO ALAVÉS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII

El desarrollo teórico antes expuesto puede verse en la retablística alavesa de la primera mitad del siglo XVII, que ofrece retablos romanistas retardatarios, clasicistas herederos de El Escorial y el modelo híbrido<sup>22</sup>. Ejemplos del primer caso lo encontramos en los retablos mayores de Santa María de Laguardia, realizado entre 1618 y 1622; Zaldueño, de 1623, y Lapuebla de Labarca, de 1638; en los tres, la intervención de Juan Bazcardo es decisiva. Para los dos primeros da la traza, presentando en Laguardia la utilizada en la construcción del retablo mayor de la catedral de Calahorra, tras solicitar el permiso a su cabildo en 1614<sup>23</sup>. Su presencia en Lapuebla no puede precisarse, si bien es posible que su trabajo en este caso esté centrado en la escultura; así comprenderíamos las grandes diferencias estructurales entre los tres conjuntos. En Laguardia y Zaldueño los retablos son romanistas, y sólo la intervención de Francisco de la Plaza en el segundo regulariza el conjunto. Curiosamente, el contrato del retablo de Laguardia señalaba, como hemos dicho, que se haga «conforme al libro

<sup>21</sup> Cervera Vera, L., *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Valencia, 1967, pp. 105 y 107.

<sup>22</sup> Sobre el retablo barroco alavés, Andrés Ordax, S., *La escultura de la época barroca en Álava*, tesis doctoral policopiada, Universidad de Valladolid, 1973; Vélez Chaurri, J. J., *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990. Es indispensable también el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*.

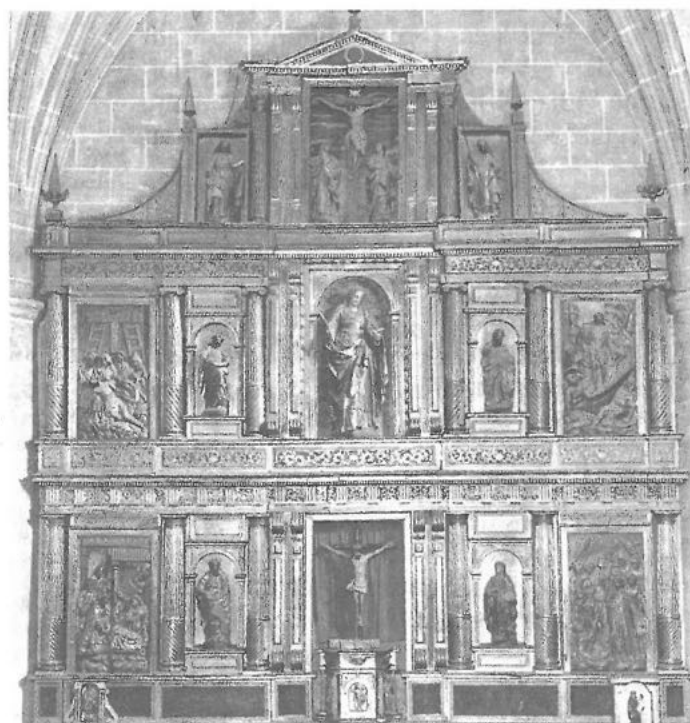
<sup>23</sup> Ramírez Martínez, J. M., *op. cit.*, p. 151; Portilla, M., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, tomo IV, Vitoria, 1975, p. 762.

<sup>18</sup> Ballesteros, T., *op. cit.*, pp. 111-124.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>20</sup> Andrés Ordax, S., *Gregorio Fernández en Álava*, Vitoria, 1976.

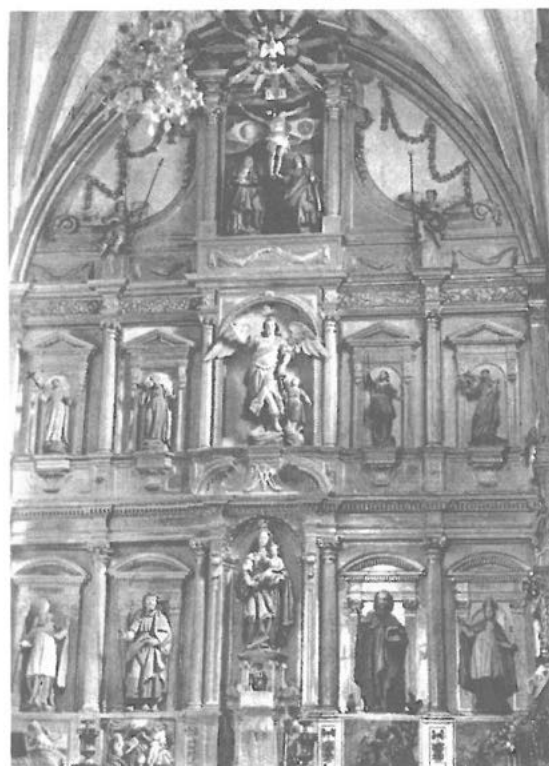
de Jacome Vinela...», que sólo puede referirse a la utilización del orden corintio, el desarrollo de los entablamentos, la presencia de netos y la desaparición de las portadillas individualizadas.



Belandia. Parroquia de Santa Eulalia. Retablo mayor. Esteban de Retes y Domingo de Arana, 1642 (Vizcaya).

El retablo «clasicista» heredero del de El Escorial tiene algunos de sus más fieles representantes en el ensamblador de Vitoria Francisco de la Plaza y en el equipo formado por el arquitecto de Respaldiza, Domingo de Arana, y el ensamblador Esteban de Retes. La obra más representativa de este momento y que más huella dejó en la retablistica local es el citado retablo de la iglesia de San Miguel, contratado inicialmente en 1624, obra de Gregorio Fernández, Francisco y Juan Velázquez, y el desaparecido del convento de San Antonio de 1618, también del genial escultor<sup>24</sup>. Así, aunque en la primera obra realizada por Francisco de la Plaza, que conservamos, el retablo de Zaldueño, contratado en 1623<sup>25</sup> en colaboración con Pedro de Ayala, tuvo

que seguir la traza de Bazcardo, en el retablo de Ozaeta de la misma fecha<sup>26</sup>, la depuración estructural, cercana a los esquemas vignelescos y herrerianos, es más evidente y se confirma en el retablo del Ángel de la Guarda de la iglesia de San Pedro de Vitoria, contratado en 1624<sup>27</sup>. Dos obras más tardías, el retablo mayor de Otazu, terminado de pagar en 1633, y el de Guereñu, de 1633<sup>28</sup>, muestran la predisposición de este maestro vitoriano a emular el retablo de El Escorial, principalmente el segundo, a pesar de un ligero movimiento del entablamento y la presencia de un frontón avolutado.



Guereñu. Parroquia de la Asunción. Retablo mayor. Francisco de la Plaza, 1633.

Domingo de Arana y Esteban de Retes contrataban en 1632 el retablo de Santo Tomás de Perea, en Beotegui, hoy desaparecido, y es posible que en el mayor de Belandía (Vizcaya), donde sólo recibe pagos Retes a partir de 1642<sup>29</sup>, la traza sea atri-

<sup>24</sup> Andrés Ordax, S., *Gregorio Fernández...*; Martín González, J. J., *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1980.

<sup>25</sup> Portilla, M., *op. cit.*, tomo V, Vitoria, 1982, p. 762.

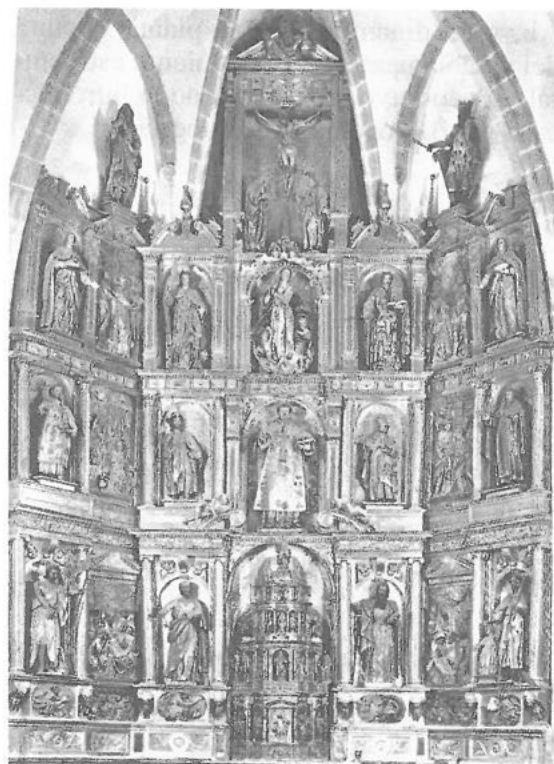
<sup>26</sup> Ramírez Martínez, J. M., *op. cit.*, p. 151.

<sup>27</sup> Ballesteros, T., «El retablo del Santo Ángel de la Guarda en la iglesia de San Pedro de Vitoria», *Kultura*, 1992, n.º 4, pp. 20 y 24-25.

<sup>28</sup> Portilla, M., *op. cit.*, tomo IV, pp. 573 y 69.

<sup>29</sup> *Ibid.*, tomo VI, Vitoria, 1988, pp. 335 y 328.

buable a Domingo de Arana. El retablo lateral de San José del Santuario de la Blanca de Llanteno, en relación con Arana, y el mayor de Caicedo Yuso, obra suya de 1640<sup>30</sup>, corroboran la trayectoria de este arquitecto, identificado con el retablo escorialense. El de Belandia (Vizcaya) no deja

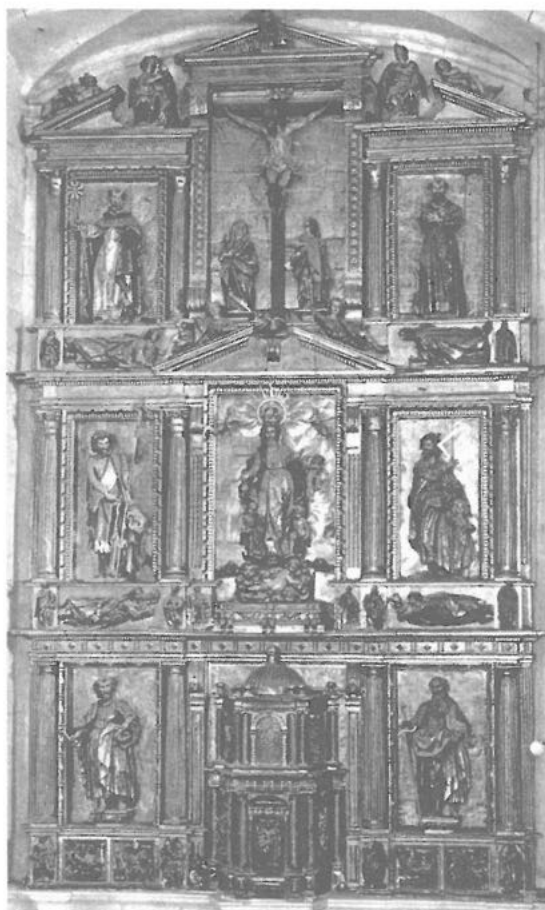


Zurbano. Parroquia de San Esteban. Retablo mayor. Pedro de Ayala, 1633.

dudas de esta adhesión, a través de los entablamentos corridos, la ausencia de frontones, la presencia de netos y la limpia articulación, pese a la convivencia con el entorchado del tercio inferior de las columnas o los modillones triglifos de las cajas centrales. Continúa la misma línea en la zona de Orduña y Salinas de Añana, Tomás de Astete, y, aunque de forma retardataria, en la segunda mitad del siglo el arquitecto Juan Bautista Galán en Molinilla (1655) y Quintanilla de la Ribera (1663)<sup>31</sup>.

El éxito de un modelo como el romanista, apegado a la tierra desde los años setenta del siglo XVI hasta la segunda década del XVII, impidió que el clasicismo vignolesco y, en última instancia, herreriano, do-

minase exclusivamente en la retablística del segundo cuarto del siglo XVII. Nos encontramos así ante conjuntos donde elementos de uno y otro modelo se mezclan para dar como resultado un retablo híbrido que se decantará más hacia un esquema compositivo según el aprendizaje e influencias del maestro respectivo. Apegado a las fórmulas romanistas pero conocedor de los nuevos modelos se muestra Pedro de Ayala en los retablos del final de su vida en Zurbano de 1633 y Ullivarri Gamboa, de hacia 1638<sup>32</sup>, que nos recuerdan a los de Guadalupe o Nava del Rey. Más cerca del modelo vignolesco se encuentra el arquitecto Miguel de Zozaya. Se le atribuye el de Heredia, de hacia 1637, en 1633 recibía pagos por el de Ordoñana junto al escultor Diego Mayora y hacía el de Munaín<sup>33</sup> con el escultor vitoriano José de Angulo. La búsqueda de la regularidad estructural y la escasez decorati-



Ordoñana. Parroquia de la Asunción. Retablo mayor. Miguel de Zozaya, 1633.

<sup>30</sup> Vélez Chaurri, J. J., *op. cit.*, p. 289.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 320-324, 236 y 241.

<sup>32</sup> Portilla, M., *op. cit.*, tomo IV, p. 637.

<sup>33</sup> *Ibid.*, tomo V, pp. 474, 652-653 y 589.

va, junto con la utilización de netos, basas y el orden dórico en el primer cuerpo y el corintio en los dos siguientes, en los retablos de Ordoñana y Munaín, nos hablan de Vignola, pero la utilización de frontones, algunos con jóvenes recostados y modillones triglifos, nos acercan a Becerra. Todavía más claro seguidor del retablo de Gregorio Fernández en San Miguel de Vitoria se muestra José de Angulo, nombrado, junto a su padre, Juan, como «maestros de la facultad de escultura y arquitectónicos», aunque es posible que en lo referente a la labor de ar-

quitectura cuente con la ayuda de Juan de la Plaza<sup>34</sup>. El retablo atribuido de Luco, que creemos de hacia 1640, y los documentados de Añua, de 1635, Alegría, que comenzaba a cobrar ese mismo año, y Ali, por el que recibía cantidades en 1639<sup>35</sup>, son muestra de la citada influencia. Frontones y columnas con el tercio inferior decorado, son elementos aún retardatarios en el retablo de Ali, y un dinamismo de la planta, ruptura del entablamento y recargamiento estructural y decorativo nos hablan de la introducción del Barroco en el de Alegría.

<sup>34</sup> Vélez Chaurri, J. J., *op. cit.*, p. 294.

<sup>35</sup> Portilla, M., *op. cit.*, tomo IV, pp. 206, 162 y 169; Mirari. *Un pueblo al encuentro del arte*, Catálogo exposición, Vitoria, 1989, p. 96.



# JOSÉ PUCHOL RUBIO Y EL APOSTOLADO DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO EN ORIHUELA

INMACULADA VIDAL BERNABÉ

Universidad de Alicante

Si a lo largo del último tercio del siglo XVIII la Real Academia de San Carlos terminó por implantar el neoclasicismo en el medio artístico valenciano, el fuerte arraigo que el barroco y el rococó tuvieron en el reino hasta fechas muy avanzadas de la centuria dio lugar a que en el seno de la Academia existiesen, durante sus primeros años de vida, una serie de escultores que, por formación y mentalidad, manifiestan en su producción todas las contradicciones propias de la época. Es el caso de José Puchol Rubio (1743-1797), uno de los escultores académicos más relevantes del momento<sup>1</sup>, pese a desconocerse aún buena parte de su obra.

El hallazgo de los documentos relativos al encargo a José Puchol Rubio del apostolado que se encuentra en la iglesia de Santiago de Orihuela (Alicante) y los pagos que le efectuaron por dichas imágenes vienen a despejar las incógnitas que existían en torno a su autor y a su cronología<sup>2</sup>, convirtiéndose en las primeras obras conocidas del escultor valenciano en la Diócesis de Orihuela, muy anteriores a las

que coronan el tabernáculo del citado templo<sup>3</sup>.

## EL ENCARGO Y LA REALIZACIÓN DEL APOSTOLADO

La primera noticia documentada acerca de las imágenes se remonta a la Junta de Parroquia de 25 de abril de 1771, en la que se expuso que «como hay ninchos en la capilla mayor para que se coloquen a los Santos Apóstoles y Evangelistas, cuyas imágenes ya estaban proyectadas», se acordó que cada año se hiciesen cuatro, hasta llegar a completar las doce que debían ocupar las correspondientes hornacinas que hay en el crucero-presbiterio renacentista del templo<sup>4</sup>.

La Junta había comisionado al Dr. D. Vicente Soler, cura de la parroquia de Santiago, para que concertase la realización del apostolado. El párroco ajustó la hechura de las imágenes con el escultor valenciano José Puchol Rubio al precio de 65 libras cada una. Es más, en la referida Junta de Parroquia se vio un modelo «que se avía traído para su diceño». Éste fue aprobado y se acordó que a imitación suya se hiciesen las restantes imágenes<sup>5</sup>. El tema del apostolado lo desarrolló Puchol en otras ocasiones. Conviene recordar al respecto que en el in-

<sup>1</sup> José Puchol Rubio se formó con Luis Domingo y estudió en la Academia de San Carlos, de la que fue teniente director de escultura en 1771, director en 1776 y director general en 1791. Entre sus obras más destacadas figuran las estatuas de San Juan Bautista, la Virgen y San Bruno de la fachada del templo de Porta Coeli, los relieves de Carlos III y Jaime II en la iglesia del Temple y las alegorías y relieves del retablo y capilla de San Vicente Ferrer, así como el Cristo de la Expectación e imágenes del tabernáculo de la iglesia de Santiago en Orihuela.

<sup>2</sup> La única referencia explícita al apostolado la hizo R. Navarro, quien lo supone obra de José Puchol y Padilla, hijo de Puchol Rubio, y además considera que las imágenes se hicieron después de 1800. Navarro Mallebrera, R., «Esculturas de José Puchol Rubio en Orihuela y Monforte», *Archivo Español de Arte*, 193, 1976, p. 90.

<sup>3</sup> En 1795 Puchol Rubio hizo para el templo de Santiago el Cristo de la Expectación, y al año siguiente realizó las esculturas de los cuatro evangelistas y de Santiago el Mayor que coronan el tabernáculo, e intervino en la ejecución de éste. Navarro Mallebrera, R., «Esculturas de José Puchol...», p. 89.

<sup>4</sup> Archivo Municipal de Orihuela (en adelante, A.M.O.), *Libro de Fábrica de Santiago, 1772-1773*, n.º 1.609, fols. 6v y ss.

<sup>5</sup> A.M.O., *ibidem*.

ventario de bienes practicado a su muerte figuran «veinte cabezas de apóstoles» y «un apostolado de estampa»<sup>6</sup>, relacionado tal vez con éste de Orihuela. Asimismo, el escultor hizo cuatro de los apóstoles del transepto de la catedral valenciana, siendo los restantes de Francisco Sanchis y José Esteve Bonet<sup>7</sup>.



Presbiterio de la iglesia de Santiago, en Orihuela (Alicante).

No deja de plantear interrogantes el hecho de que las imágenes se encargasen a un escultor académico —pronto sería nombrado teniente director— y no a Francisco Salcillo, por ejemplo, maestro de sobra conocido en la Diócesis de Orihuela y muy próximo geográficamente, quien gozaba de una bien merecida fama, cimentada en las numerosas obras que había realizado para la Vega Baja, y especialmente para la ciudad de Orihuela. Es más, para esta parroquia de Santiago, Salcillo había tallado en 1766 el hermoso grupo de la Sagrada Familia, e incluso unos años después

—en torno a 1775/76— se le encomendó asimismo la hechura de las imágenes de San Luis Bertrán y San Vicente Ferrer<sup>8</sup>.

Posiblemente la elección de Puchol estuvo relacionada con el cambio de gusto estético que comienza a advertirse en la zona a partir del último tercio de siglo. Cambio que viene a coincidir en el tiempo, y no por casualidad, con la prelatura del ilustrado obispo José Tormo, gran reformador y decidido partidario del clasicismo<sup>9</sup> en lo que a cuestiones artísticas se refiere.



San Andrés, como las restantes esculturas de la capilla mayor, obra de José Puchol Rubio.

<sup>8</sup> Vidal Bernabé, I., *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*, Alicante, 1990, pp. 154-157 y 172-175.

<sup>9</sup> El obispo Tormo jugó un destacado papel en la aplicación, en la Diócesis de Orihuela, de los ideales academicistas del momento. J. Bérchez ha puesto de manifiesto cómo exigió la inmediata aplicación de la Real Orden de 23 de noviembre de 1777, relativa a la aprobación de los proyectos arquitectónicos religiosos por la Academia de San Fernando, así como la directa mediación del citado obispo en los proyectos de las iglesias parroquiales de Elda y Petrel, debidos a Ventura Rodríguez y a su discípulo Francisco Sánchez. Véase: Bérchez, J., «Neoclasicismo, Academicismo, Romanticismo: Arquitectura y urbanismo», en *Historia del arte valenciano. Del Manierismo al arte Moderno*, tomo 4, Valencia, 1989, p. 256.

<sup>6</sup> Buchón Cuevas, A., «Nuevos datos biográficos sobre Jaime Molins Aceta y José Puchol Rubio», *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, pp. 121-122.

<sup>7</sup> Sanchis Sivera, J., *La catedral de Valencia. Guía histórico-artística*, Valencia, 1909, p. 124.

Da la impresión de que cuando en 1771 se decide la realización del apostolado, o bien ya se contemplaba la posibilidad de llevar a cabo un proyecto de mucha mayor envergadura, que comportaba la definitiva conclusión decorativa del presbiterio y suponía no sólo la hechura de las imágenes, sino también la sustitución del barroco retablo mayor, o bien que, una vez hechas, las imágenes de los apóstoles planteasen un vivo contraste con el mencionado retablo de fines del siglo XVII, lo que les llevaría a sustituirlo en 1792<sup>10</sup> por el actual tabernáculo clasicista, labrado en mármoles polícromos y coronado por las figuras de los evangelistas y de Santiago peregrino.

En la citada Junta Parroquial de 25 de abril de 1771 se ajustó la formación de las cuatro primeras imágenes: San Juan, San Andrés, San Pedro y San Pablo Apóstol, tallas que José Puchol tardó dos años en entregar<sup>11</sup> y por las que cobró las 260 libras estipuladas<sup>12</sup>. En septiembre de 1774 el escultor hizo entrega de otras cuatro imágenes, sin que la documentación especifique cuáles eran<sup>13</sup>. Posiblemente un año después se completaría el apostolado con la entrega de las cuatro esculturas que restaban, extremo que no he podido constatar por haber desaparecido el Libro de Fábrica correspondiente a 1775.

Las esculturas se tallaron en madera—incluso las que coronan el tabernáculo, obra muy posterior—, si bien su intento de imitar la piedra era evidente, ya que se estucaron en blanco. Esto contribuye tanto a su mejor integración en el marco arquitectónico del presbiterio en el que se insertan, como a proporcionarles un aspecto de mayor clasicismo. Todas las esculturas miden 1,70 m. aproximadamente, incluidas las peanas, en cuyos frontis fi-

guran los rótulos donde se indica de qué santo se trata.

Cada uno de los tres lados del crucero-presbiterio presenta cuatro hornacinas aveneradas que se ubican, por parejas superpuestas, en los intercolumnios.



Imagen de San Pablo, obra de José Puchol Rubio. Iglesia de Santiago, Orihuela.

José Puchol resolvió correctamente el problema de la relación imagen/hornacina al proyectar las estatuas sobresaliendo del encuadre arquitectónico, debido a la estrechez y escasa profundidad de los nichos.

Sólo al contemplar la de San Pablo produce cierta impresión de constreñimiento. Lo que ya no pudo evitar el escultor es que las imágenes aparezcan embebidas por la proporción de las semicolumnas del presbiterio y que, en consecuencia, el conjunto del apostolado quede minimizado por la monumentalidad del crucero-presbiterio que trazó Jerónimo Quijano para el templo.

Resulta curioso que las seis imágenes situadas en las hornacinas bajas, y por lo tanto más cercanas al espectador, muestran actitudes más dinámicas y estudios de paños mucho más movidos que las imágenes de las hornacinas superiores. De este

<sup>10</sup> La Junta de parroquia no desaprovechó la ocasión para lanzar una abierta crítica al barroco insistiendo en el «mal gusto» del retablo, al que califican como «una confusión de talla impropia y desagradable». Vidal Bernabé, I., *Retablos alicantinos...*, pp. 109-110.

<sup>11</sup> A.M.O., *Libro de Fábrica de Santiago, 1772-1773*, n.º 1.609, f. 44v.

<sup>12</sup> José Puchol otorgó la carta de pago el 24 de junio de 1773. A.M.O., *ibidem*, f. 46.

<sup>13</sup> La segunda carta de pago lleva fecha de 17 de septiembre de 1774. A.M.O., *ibidem*, f. 50v.

modo el escultor establece una sutil contraposición entre las distintas parejas de apóstoles, que están resueltas, dentro de la estética académica del momento, con un barroco clasicista, atemperado, de inspiración romana.

Todas las figuras van ataviadas, conforme a la iconografía tradicional, con túnica y manto, van descalzas y la mayoría porta un libro, además de su correspondiente atributo iconográfico, alusivo, por lo general, a su instrumento de martirio. Es precisamente en este último aspecto donde ofrecen mayores diferencias con respecto a la iconografía al uso. Tal vez fue el Dr. D. Vi-



*San Mateo. Iglesia de Santiago, Orihuela.*

cente Soler —sacerdote comisionado para contratar las estatuas— quien indicó al escultor esos aspectos y, posiblemente, fue quien decidió el emplazamiento de cada una de las imágenes en la capilla mayor. Al menos las que se sitúan en el muro de la cabecera mantienen la jerarquía establecida<sup>14</sup>, aunque no las restantes. De manera que en ese muro de la cabecera del templo, a ambos lados del retablo-tabernáculo, se dispo-

nen San Pedro y San Pablo en las hornacinas superiores, y San Andrés y San Juan en las inferiores.

La de San Pedro ofrece una elegante y atemperada actitud. Al apoyar su peso sobre la pierna izquierda marca una ligera inflexión de la cadera en ese lado, sobre el que apoya un libro abierto que sujeta con su mano, en la que lleva, además, las simbólicas llaves. Esa postura imprime un suave revoloteo en el plegado borde de la túnica. Con su mano derecha sujeta el manto, y lleva el índice sobre su pecho. La noble cabeza barbada y el amplio cráneo despejado denotan su avanzada edad, en tanto su mirada, que dirige hacia el espectador, revela cierto cansancio. La estatua de San Pablo, que en este caso sustituye a la de Santiago el Mayor, quien, como titular del templo, corona el retablo-tabernáculo, es una reposada escultura de compacto volumen por ceñirse el manto a la figura. Se le representa leyendo un libro que sostiene con su mano derecha, de acertado modelado, al igual que la vigorosa cabeza. Su mano izquierda sujeta la espada, lo que reitera los ritmos verticales de la figura. San Andrés abraza con expresivo gesto la cruz en aspa y de su musculoso brazo derecho pende un pez. La figura está semienvuelta por un manto de ampuloso plegado que se recoge y apoya en el cruce del aspa. Su rostro, mirada en alto, y su actitud revelan una tensión y una expresividad que convierten a esta obra en un buen exponente del propio debate interno en que se mueve en esos años el escultor José Puchol Rubio. San Juan está representado como evangelista. Aparece de pie en suave contraposto y en actitud de disponerse a escribir en el libro que sostiene con la mano izquierda. Se le representa en edad juvenil, imberbe, conforme a la iconografía tradicional, y dirige su mirada hacia arriba, atento a la divina inspiración. La verticalidad del plegado de la túnica se contrarresta con la ligera ondulación del borde de la misma, y, sobre todo, por el extremo levantado de su manto. En el suelo, junto a la figura, se dispone el águila, que sujeta el tintero en su pico.

En el lado evangelio del presbiterio se disponen San Matías y San Mateo, en las hornacinas superiores, y en las inferiores San Judas Tadeo y San Felipe. San Matías, el apóstol elegido en sustitución de Judas

<sup>14</sup> Reau, L., *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1958 (reimp. 1988), tomo III/1, p. 131.



Isariote, es una aplomada escultura a quien se representa con luenga barba y de avanzada edad. Porta una alabarda que le cruza por delante en oblicuo y está leyendo el libro que sostiene en su mano. La figura de San Mateo rebosa dignidad. No está representado como evangelista, ya que aparece como tal —y así estaría previsto— coronando el tabernáculo. Se aparta totalmente de la iconografía al uso, pues levanta su brazo izquierdo y en su mano lleva un largo bastón y lo que parece un corazón en llamas al que contempla con arrobó, y cuyo exacto simbolismo se nos escapa. San Judas Tadeo se aparta, todavía más, de las representaciones habituales. Un amplio manto cubre su cabeza y envuelve a la figura. Torso y cabeza retroceden y se inclinan para contemplar y mostrar al espectador un gran medallón que apoya en su cadera y sostiene con la mano izquierda. En él aparece un róstro (¿el de Cristo?) efigiado. A los pies del apóstol hay una clava, atributo iconográfico más típico de Santiago Alfeo. La imagen de San Felipe rompe su estatismo al mostrar una dinámica actitud de rechazo hacia el alado monstruo infernal que se encuentra junto a él. La acción del santo revierte en un agitado estudio de paños y cabellera que no acaba de corresponderse con la serenidad de su rostro. San Felipe lleva además una gran cruz que, por sus dimensiones, no sólo alude al instrumento con que se supone fue martirizado, sino que se convierte en símbolo triunfante y contrapuesto al monstruo infernal.

Por último, en el lado de la epístola del presbiterio se encuentran Santo Tomás y San Simón en las hornacinas altas y San Bartolomé y Santiago el Menor en las bajas. Santo Tomás es la imagen de rostro más inexpresivo del conjunto y su composición resulta poco afortunada. Lleva un gran bastón en forma de porra y a sus pies aparece un libro cerrado sobre el que está

la escuadra. San Simón, con la cabeza totalmente inclinada hacia atrás, es una reposada figura que lleva una enorme sierra y un libro cerrado. San Bartolomé muestra una vigorosa composición. Aparece, como acostumbra la tradición española, con el diablo, pero no lo lleva encadenado sino que lo pisotea, quedando la pierna izquierda del apóstol al descubierto. En torno a la cintura se recoge el manto, de ampulosos plegados, y en una de sus manos lleva el cuchillo con el que fue desollado. Toda su actitud se orienta a recriminar al diablo que se retuerce bajo su pie.

Santiago el Menor queda materializado como un anciano apacible de luenga barba que con el índice señala el libro abierto, muy inclinado hacia el espectador, y sostiene, impropriamente, un hacha. Todo él va cubierto por la capa, cuyos escasos pliegues caen con naturalidad.



*San Felipe. Iglesia de Santiago, Orihuela.*



Sección IV

## Clasicismo y anticlassicismo en España: 1563-1844

Estudios sobre los debates y controversias anticlasicistas habidas en España durante este período tanto en la teoría como en la práctica artística.

- Presidente: Ignacio Henares Cuéllar
- Vicepresidente: Miguel Ángel Castillo Oreja
- Secretario: José Enrique García Melero



# MARCO E IMAGEN EN LA OBRA DE FERNANDO YÁÑEZ

PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

Adelantado del pleno Renacimiento pictórico fuera de Italia, Fernando Yáñez muestra una coherencia entre imagen y marco que la encierra, totalmente excepcional en la España de su tiempo. Los maestros de la primera oleada italianizante (San Leocadio, Berruguete, Borgoña y otros) habían sido incapaces de ofrecer un producto renaciente acabado en sus menores detalles, enmarcando las más de las veces sus pinturas con frágiles carpinterías goticistas. Por el contrario, el maestro de Almedina no sólo aporta un nuevo concepto de representación religiosa, plenamente acorde con los ideales del emergente Quinientos italiano, sino que es capaz de imponerla en un encuadre novedoso y monumental, recorrido por frescas evocaciones decorativas de la Antigüedad.

Sus primeras contribuciones se producen para la catedral de Valencia, asociado profesionalmente con Fernando de Llanos. Perdido el retablo de los Santos Médicos (1506), quedan los postigos del altar mayor (1507-1510) como pieza clave de esta fase tan temprana. La estructura se concibe como una sucesión de doce grandes *palas* superpuestas (1,94 x 2,27 m. cada una), seis en cada puerta, con división interior y exterior. El efecto es originalísimo e inédito en la pintura renacentista fuera de Italia: separados los tableros por pilastras con decoración de candelabro, semejan ciertos muros con frescos del arte italiano (por ejemplo, el ciclo de Ghirlandaio en Santa María Novella). Nada parecido existe en la pintura española de la época, tanta coherencia entre el marco y las historias que contiene. Basta la comparación con una obra tan significativa como el retablo mayor de la colegiata de Gandía, de Paolo de San Leocadio, con florida carpintería gótica, saturación

ornamental y múltiples paneles de todos los tamaños que no alcanzan la claridad conceptual de los postigos.

Se produce en éstos, por una parte, la perfecta integración entre imagen y marco, característica de los retablos de la plenitud renaciente. Por otra, los formatos cuadrangulares constituyen el terreno idóneo para el desenvolvimiento de temas narrativos de gran aliento. El resultado es una nueva concepción de la imagen religiosa, que impacta al espectador con escenas monumentales, pobladas por vigorosos personajes y dominadas por el reposo físico y la armonía espiritual.

La ruptura es clara con respecto a lo anterior. De golpe, se ha cruzado en la pintura española la frontera del primer al pleno Renacimiento. Aunque los Hernandos formaron compañía al menos entre 1507 y 1510, creo que tal mérito le corresponde especialmente a Hernandíáñez. Las capacidades artísticas de los socios eran bastante desiguales, Yáñez más pintor y con más talento que Llanos, y su formación en Italia más completa y de vanguardia. En lo que se refiere al tema tratado, existen algunos datos muy significativos. Es el de Almedina, en solitario, el elegido por el cabildo catedralicio de Valencia para realizar los diseños de la decoración de los órganos de la Seo, que había de materializar el entallador Luis Muñoz<sup>1</sup>. Los pagos por dicha obra se producen desde noviembre de 1512 hasta mayo de 1514. También resulta útil la comparación de las espléndidas mazonerías platerescas de todos los altares de Yáñez en Cuenca, con la endeble

<sup>1</sup> Sanchis y Sivera, J., *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pp. 229 y ss.

y ambigua armadura de los *Desposorios* de Llanos en Murcia.

En 1509, los plateros valencianos contratan con Onofre y Damián Forment la realización de un retablo para su capilla de San Eloy en la iglesia de Santa Catalina<sup>2</sup>. Los Hernandos no sólo dan la traza del retablo a los entalladores, sino que también conciertan la pintura<sup>3</sup>. El pleito suscitado entre los comitentes y los Forment aporta diversos datos de interés. Queda claro el protagonismo de los Hernandos (léase, especialmente, Yáñez) en la introducción del vocabulario estructural y ornamental renaciente en la retablística de Valencia. Cuando los plateros acuerdan erigir un altar a su santo patrono, acuden a quienes representaban las últimas tendencias artísticas en la ciudad: «E per quant lo volien fer a la romana donaren carrech deboxar aquell als Ferrandos pintors»<sup>4</sup>.

No se entiende demasiado la afirmación de que el altar de San Eloy no tendría forma diferente de los retablos de talla gótica, salvo los elementos decorativos<sup>5</sup>. Por el contrario, estructura y ornamentación configurarían unidad indisoluble, como demuestran las sucintas referencias que filtran los documentos. El entallador Luis Muñoz menciona que el retablo estaba «fet a la ytaliana, sens polseres, sino ab cornizes fetes a la romana», así como los «pilars des costats»<sup>6</sup>. Se ha transcrito alguna vez «cornizes» como «cornisas»<sup>7</sup>, pero entiendo que debe interpretarse (al igual que el italiano «cornice») en su otra acepción de «moldura» o «marco», con un sentido de globalidad. Sin polseras, con puertas y armadura a la romana (que incluía, obviamente, pilares laterales), mostraría abundante decoración de grutescos. La naturaleza de los ornamentos, tanto de la cumbreira del altar como de los costados y de otras

partes, queda bien clara en el empeño de los comitentes por demostrar que los Forment habían ejecutado la obra a menor tamaño del contratado. Para ello, afirman que las «obres mortes», «embelliments o circumstancies» no deberían contabilizarse al calcular las dimensiones del retablo, ya que «representen coses antigues e de edificis de gentils, y en aquellos nos poden pintar Sants, ne coses que representen los Sancts, ni nostra fe»<sup>8</sup>.

Se han inferido de este pasaje las dificultades de los plateros para asimilar los nuevos repertorios ornamentales<sup>9</sup>, tal vez por motivaciones de carácter religioso, al no poseer un contenido cristiano<sup>10</sup>. Sin embargo, más parece una treta maliciosa de los comitentes para inclinar el pleito a su favor. Ellos habían optado voluntariamente por un retablo a la romana, probablemente seducidos por el altar mayor de la catedral, y dicho argumento no surge en el proceso hasta casi dos años después de haberse iniciado éste.

Algo más pequeño que el de San Eloy, tal vez sea el retablo de la Crucifixión de la catedral de Cuenca, dentro del catálogo de Yáñez, el pretexto más adecuado para la lejana evocación de aquella obra perdida. También aquí, la rica armadura muestra ostentosas pilastras laterales y un amplio montante exclusivamente ornamental con sirenas, leones alados y flameros escoltando el escudo de los Carrillo de Albornoz. En el mismo contenedor, los otros tres altares yáñezcos de la *Piedad*, *Epifanía* y retablo de la capilla Peso, conservan igualmente sus hermosas mazonerías platerescas. Tal hecho resulta relevante para el propósito de estas páginas, si se tiene en cuenta que, de la nutrida producción del pintor manchego, sólo se mantienen las armaduras originales de los postigos de la catedral de Valencia y de los cuatro retablos conqueses arriba mencionados.

Existen razones para pensar que, en Cuenca, Fernando Yáñez pudo haber juga-

<sup>2</sup> Salas, X. de, «Escultores renacientes en el Levante español», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I, 2 (1942), pp. 35-87.

<sup>3</sup> Souto, A. I., «Nuevas aportaciones documentales sobre el origen de Damián Forment», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LI (1993), pp. 69-73 y 100-101.

<sup>4</sup> Doc. XIX de X. de Salas, *op. cit.*, p. 80.

<sup>5</sup> Salas, X. de, *op. cit.*

<sup>6</sup> Doc. XVI de X de Salas, *op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>7</sup> Garín, F. M., *Yáñez de la Almedina*, Valencia, 1953, p. 80.

<sup>8</sup> Doc. XIX de de X de Salas, *op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>9</sup> Benito, F., y Vallés, V., «Nuevas noticias de Vicente Maçip y Joan de Joanes», *Archivo Español de Arte*, 255 (1991), p. 354.

<sup>10</sup> Ávila, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, 1993, p. 113.

do un papel similar que en Valencia, como trazador de retablos y pregonero de la ornamentación plateresca. Cuando el artista llega a la ciudad castellana, en 1525<sup>11</sup>, se difundían desde pocos años antes los repertorios del romano. Los testimonios documentales remiten, precisamente, a la carpintería de los retablos (altar del escribano Castillo, contratado en 1514 por el pintor Gonzalo de Castro)<sup>12</sup>, pero los trabajos conservados del momento revelan, dentro de una cierta tosquedad, ornamentación menuda, plana y monocorde. Mayor retraso lleva la decoración arquitectónica, que sólo en la década de los veinte incorpora las novedosas morfologías<sup>13</sup>. La capilla de los Caballeros, reconstruida en esta época, actúa de crisol de las nuevas formas. Portada, rejas, retablos y sepulcros conforman uno de los más sugestivos recintos de la meseta castellano-manchega.

Chueca ha calificado a los altares de esta capilla como «los más toscanos que hayamos visto en España y que quizá trazara Yáñez de la Almedina»<sup>14</sup>. La hipótesis merece ser considerada. Junto al pintor, el único nombre conocido por la documentación es el del entallador Antonio Flórez<sup>15</sup>. De Flórez sabemos que fue habilísimo decorador de la capilla citada y otros ámbitos de la catedral de Cuenca. Formado con su padre, el aún goticista maestro Cristóbal<sup>16</sup>, no estuvo nunca en Italia, y su asimilación de los modernos repertorios tuvo que ser, forzosamente, de segunda mano. Difícilmente se puede explicar a través de él la brusca aparición en Cuenca de esos frutos de absoluta pureza renaciente que

son los altares de la capilla de los Caballeros, incluyendo los caparazones arquitectónicos que los cobijan. Algo similar cabe decir de los grutescos de las mazonerías y portada de la capilla, cuya opulencia y rotundidad italianizante pregonan un hálito fresco hasta entonces no percibido en el territorio. En buena lógica, y teniendo presentes los antecedentes valencianos, podrían ser entendidas como la transferencia de alguien que ha bebido en las fuentes; esto es, Yáñez.



Fig. 1. F. Yáñez, Epifanía. Catedral de Cuenca, capilla de los Caballeros.

Como queda dicho, el catálogo actual de Fernando Yáñez se nutre primordialmente de pinturas erráticas de su contexto y que han perdido las armaduras originales. Por ello, conjuntos como los altares laterales de la capilla Albornoz cobran un valor excepcional. Se trata de dos tableros de gran tamaño (*Piedad*: 1,80 x 1,73 m.; *Epifanía*: 1,79 x 1,71 m.), enmarcados con anchas molduras e insertos en sendos nichos contiguos en arcosolio. Enmarcamientos y receptáculos arquitectónicos se presentan ricamente tapizados con decoración de candelabro. La unidad del conjunto, en traza y decoración, es perfecta, y re-

<sup>11</sup> Ibáñez, P. M., «Problemas en torno a Fernando Yáñez de la Almedina», *I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, 16-20 de diciembre de 1985. Actas, VII, pp. 301-309.

<sup>12</sup> Ibáñez, P. M., *Documentos para el estudio de la pintura conquense del Renacimiento*, Diputación de Cuenca, 1990, pp. 56-57.

<sup>13</sup> Ibáñez, P. M., *Pintura conquense del siglo XVI. I: Introducción. Primer Renacimiento*, Diputación de Cuenca, 1993, pp. 114-128.

<sup>14</sup> Chueca, F., *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid, 1953, p. 179.

<sup>15</sup> Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las BB.AA. en España*, Madrid, 1800 II, p. 129, y VI, p. 15.

<sup>16</sup> Ibáñez, P. M., «Los Flórez, una dinastía de canteros y entalladores del Renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVI (1991), pp. 51-61.



vela que la mente que diseñó pinturas y arcosolios fue la misma.

La *pala* cuadrangular, típicamente florentina<sup>17</sup>, constituye el campo pictórico básico elegido por Yáñez para el desarrollo de sus composiciones. Esto le diferencia no sólo de sus contemporáneos españoles, sino del mismo Llanos, que en su producción en solitario prefiere los formatos más verticales (*Desposorios* y *Adoración de los pas-*

nalmente, se han considerado como partes de estructuras más amplias. Así, el *Juicio de Mallorca* (1,70 x 1,62), que Post<sup>19</sup>, como el resto de historiadores, ha integrado en un mismo retablo con las tablas de la iglesia de Ayora; y *Cristo presentando a los redimidos del Limbo a la Virgen del Prado* (incompleta, 1,30 x 1,72), obra en gran medida de taller, que se ha asociado con diversas pinturas del Museo San Pío V<sup>20</sup>.

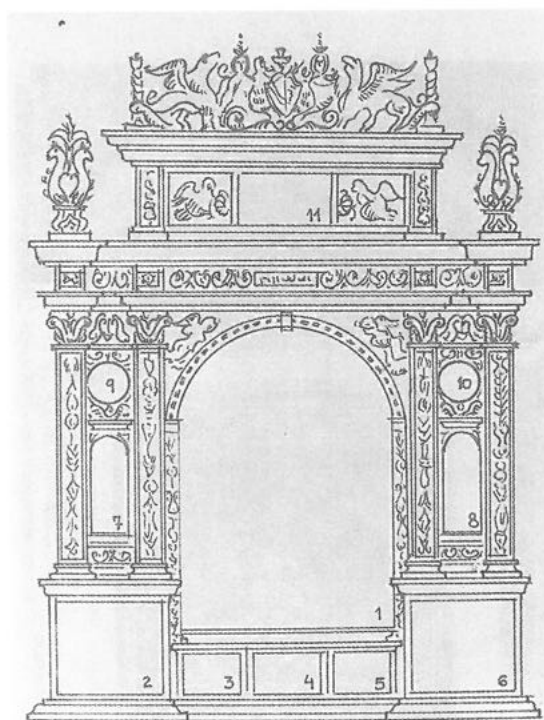


Fig. 2. Retablo mayor (de la Crucifixión) de la capilla de los Caballeros. Catedral de Cuenca.

tores de la catedral de Murcia). Por ello, se debe considerar al de Almedina el principal difusor de esta modalidad de retablo en la pintura española. (En este sentido, el caso de su discípulo Gómez el Viejo es paradigmático; sus principales encargos se resolverán como grandes cuadros de altar: retablo del Cabildo, *Presentación del Niño en el Templo*, etc.)<sup>18</sup>.

A la misma tipología deben de pertenecer diversas obras yañezcas que, tradicio-

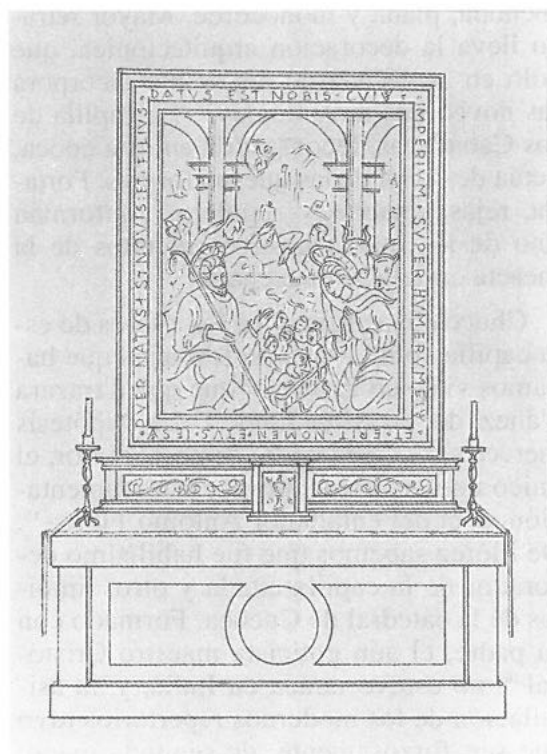


Fig. 3. Reconstrucción del retablo del Cabildo, pintado por M. Gómez el Viejo para la catedral de Cuenca.

En los dos casos, se trata de cuadros de altar italianizantes de carácter elemental, constituidos por sendos tableros simplemente encuadrados por un marco.

El retablo de la capilla Peso contiene la mayor de todas las *palas* dejadas por Yáñez: la *Adoración de los pastores* (2,20 x 2,05)<sup>21</sup>. Remata el altar un luneto con la Vi-

<sup>17</sup> Humfrey, P., «Il dipinto d'altare nel Quattrocento», en *La Pintura in Italia. Il Quattrocento*, Electa, 1987, II, pp. 541-547.

<sup>18</sup> Ibáñez, P. M., *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*, Univ. de Castilla-La Mancha, 1991, pp. 97-98.

<sup>19</sup> Post, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, XII, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1958, p. 753.

<sup>20</sup> Garín Llombart, F. V., «Cristo resucitado con María y los Padres del Limbo», en *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa*, Museo del Prado, 1993, p. 34.

<sup>21</sup> Aunque la superficie pintada que queda a la vista es menor, al quedar cubierta por la mazonería,



situación, configurándose un modelo retabístico que se encuentra frecuentemente en la obra de Perugino en Umbría; no en vano este artista, en mi opinión, debe ser considerado como uno de los maestros que más influencia han ejercido sobre Yáñez<sup>22</sup>. Como los otros retablos yáñezcos que han conservado su mazonería, el de la capilla Peso confirma el concepto unitario que el pintor aplicaba a sus imágenes en relación con el marco. Las dos columnas labradas de grutescos por el entallador Antonio Flórez se integran de manera natural en la composición pictórica, pareciendo sostener, junto a otra columna —ésta sí, pintada del fondo, esa especie de templete rectangular que cobija al apretado grupo de figuras en torno al Niño.

Reveladoramente, ese auténtico difusor de la ornamentación renaciente que es Yáñez jamás incluye grutescos en sus arquitecturas pintadas. Al contrario de lo que es frecuente en sus más provinciales colegas españoles (incluido Llanos), ningún preciosismo turba la severa solemnidad de sus escenas. Sobrios muros de sillares a la romana y gruesos machones arquitectónicos, desprovistos de adorno alguno, sirven de contrapunto monumental a las representaciones. Como sucede en la obra de los mejores pintores italianos, son arquitecturas de vanguardia que todavía no han sido construidas en España, y que contrastan con los ámbitos aún góticos que acogen las pinturas. Es esta una peculiaridad que mantendrá a lo largo de toda su carrera, incluida la etapa conquense, donde a veces se ha pretendido que falta la arquitectura *picta*<sup>23</sup>. Valga como ejemplo en contrario el fondo del *Martirio de Santa Inés* del retablo de la Crucifixión.

Si polípticos como el retablo mayor de la capilla Albornoz, con su verticalidad y erizadas cresterías del remate, se adaptaban con cierta fluidez a sus recintos góticos, mayores inconvenientes surgían en el caso de las *palas* cuadrangulares, que quedaban

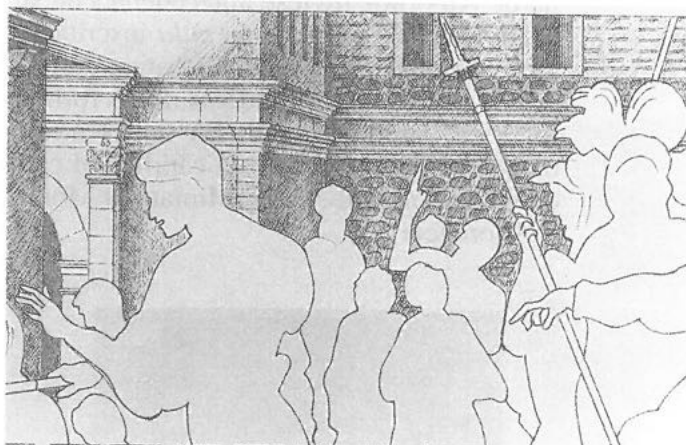


Fig. 4. F. Yáñez, *Martirio de Santa Inés* (detalle). Catedral de Cuenca, Capilla de los Caballeros (dibujo moderno).

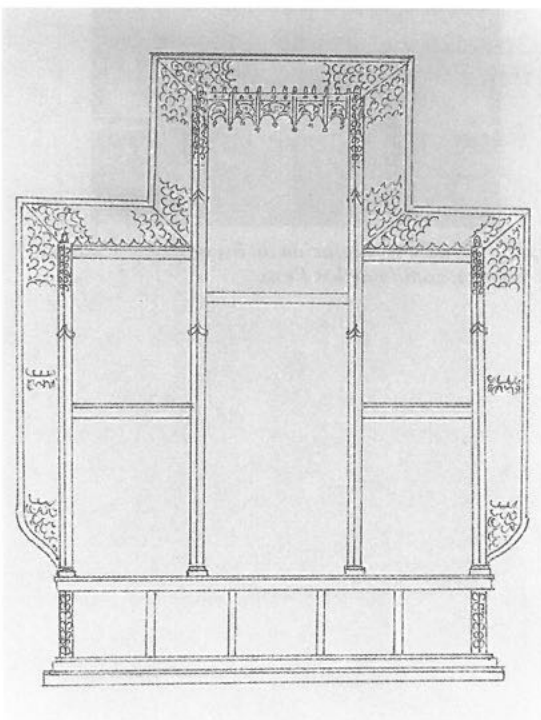


Fig. 5. Reconstrucción del retablo de San Miguel, pintado por Yáñez para la iglesia de Santa María de Ayora (Valencia).

extrañamente cerradas sobre sí mismas y aisladas en relación con el contexto arquitectónico. De hecho, el surgimiento histórico de esta modalidad de retablo debió de ir ligado a programas tan definidos como el que Brunelleschi elaboró, en 1434, para San Lorenzo de Florencia<sup>24</sup>. En el caso de Yáñez, no parece que la perfecta solución adoptada en los altares laterales de la capi-

en lo que pudo ser un descuido bien del entallador o del pintor (véase Díaz Padrón, M., *Catálogo de obras restauradas 1967-1968*, Madrid, 1971, pp. 51-55).

<sup>22</sup> Ibáñez, P. M., *Pintura conquense del siglo XVI. 2: El Renacimiento Pleno*, Diputación de Cuenca, 1994, pp. 99-100.

<sup>23</sup> Caturla, M. L., «Fernando Yáñez no es leonardesco», *Archivo Español de Arte*, n.º 49 (1942), p. 47.

<sup>24</sup> Humfrey, P., *op. cit.*, p. 542.

lla de Albornoz tuviese antecedentes en su catálogo. La estructura de *pala* inscrita en arcosolio es típicamente florentina, y una prueba más de las verdaderas raíces formativas del pintor español. En este sentido, parece suficiente evocar la capilla del cardenal de Portugal en San Miniato al Monte de Florencia<sup>25</sup>.



Fig. 6. F. Yáñez. Adoración de los pastores. Catedral de Cuenca, capilla de los Pesos.

Para finalizar, no quisiera olvidar las transgresiones de la norma. El retablo de San Miguel de Ayora debió de ser ejecutado por Yáñez hacia 1520. Los vestigios existentes definen su armadura como una frágil carpintería goticista ornamentada con tracerías, arquillos y doseletes en todo medievalizantes<sup>26</sup>. El contraste con el maduro italianismo de las pinturas es absoluto, y sólo puede explicarse en un contexto provincial y por imposición de los comitentes. Evidentemente, no era lo mismo trabajar para los mayordomos de una remota iglesia parroquial, que para los italianizantes canónigos de las catedrales de Valencia y Cuenca.

Distinto se presenta el caso del célebre retablo de Almedina, tan nombrado en la historiografía artística como desconocido en sus datos esenciales, del que ahora comenzamos a tener algunas noticias concretas<sup>27</sup>. El molduraje se realizó de 1498 a 1500<sup>28</sup>. En fecha tan temprana, sólo se puede pensar en una talla de diseño aún gótico, similar a la del retablo de Ayora. Yáñez pintaría el altar mayor de su pueblo un cuarto de siglo después, viéndose condicionado por una estructura preexistente.

<sup>26</sup> Ibáñez, P. M., «Fernando Yáñez y el retablo de Ayora», *Archivo Español de Arte*, n.º 262 (1993), pp. 173-180.

<sup>27</sup> Ibáñez, P. M., «Yáñez, la Santa Generación del Prado y el retablo de Almedina», en curso de publicación en *Boletín del Museo del Prado*.

<sup>28</sup> Archivo Histórico Nacional, *Visita de los Partidos de... Campo de Montiel... (1498 y 1500)*, Órdenes Militares, Santiago, L. 1068-C, f. 169-170r, y L. 1070-C, f. 244v.

<sup>25</sup> De A. Manetti y B. y A. Rosellino. El altar, de A. Pollaiuolo.

# DOS ESTÉTICAS ENCONTRADAS EN LA BAJA EXTREMADURA A MEDIADOS DEL SIGLO XVI: ESTACIO DE BRUSELAS Y LUIS DE MORALES

CARMELO SOLÍS RODRÍGUEZ

El panorama artístico de la Baja Extremadura durante buena parte del siglo XVI se nos ofrece como una prolongación de la tradición tardomedieval a la que los diversos centros artísticos, que entonces se desalloraban, parecen querer aferrarse, acentuándose así su carácter retardatario frente a centros más dinámicos de la geografía hispana. No puede menos que extrañarnos cómo la pronta presencia de obras significativas del Renacimiento italiano en la ciudad de Badajoz (lauda sepulcral de don Lrenzo Suárez de Figueroa, atribuida a Lepardi; bajorrelieve en alabastro de la Virgen con el Niño, verosíblemente labrado por Settignano; pintura sobre cobre de los talleres venecianos y otras muestras de aquel arte remitidas por el citado mecenas) no despertaran la sensibilidad de los maestros pacenses a la nuevas corrientes venidas directamente de Italia; como tampoco parece que los artistas plásticos llerenenses y segedanos, por proximidad a la despierta Sevilla del momento, llegaron a sintonizar con los nuevos aires estéticos. Este carácter ancestral, fruto en parte de la temática religiosa que invade casi en exclusiva el arte bajoextremeño del siglo XVI, se prolongará a lo largo de la primera mitad del siglo, fecundando, de hecho, el fondo conceptual y estético del máximo artista de la región, Luis de Morales, a quien por esta misma razón se le ha calificado en ocasiones de «arcaizante».

En alguna manera sí podría afirmarse (claro es que no nos referimos a los aspectos decorativos renacientes, prontamente incorporados a las estructuras tradicionales) que, a juzgar por las escasas muestras de pintura que se conservan del primer tercio del siglo XVI, la pintura badajocense se vio sorprendida por un salto cualitativo,

desde las fórmulas gotizantes al más decidido manierismo, mientras que la zafrense fenecía en aquellas fórmulas, indefinidamente prolongadas durante cuatro décadas por el maestro Antón de Madrid (1500-1540). Llerena, por el contrario, a juzgar por las pinturas del retablo mayor de Medina de la Torres, obra que no dudamos en atribuir al maestro Estacio de Bruselas, debió verse favorecida por la normal evolución de los estilos, instalándose en ella durante la quinta década los modelos rafaelescos y leonardescos, en versiones tamizadas por la óptica nórdica y por lo común encerrados en estructuras arquitectónicas deudoras del pasado.

## EL PLEITO ENTRE ESTACIO DE BRUSELAS Y LUIS DE MORALES

Por suerte, contamos con un testimonio excepcional que nos permite entrar de lleno, de mano de sus protagonistas, en las tensiones que los criterios estéticos, en litigio más que en connatural evolución, venían produciendo en el ambiente, artístico de la geografía bajoextremeña de la época. Nos referimos al pleito que suscitó la obra del retablo mayor de la parroquial de Puebla de la Calzada, lugar perteneciente al territorio santiaguista de San Marcos de León, equidistante de Badajoz y Mérida y a un paso de la villa de Montijo. Perfilada en sus líneas maestras toda la actividad artística del momento en dicha geografía, podemos ahora acometer fructuosamente el análisis del referido pleito que diéramos a conocer hace unos años.

En 1545 se hacía cargo de la arquitectura del retablo el maestro Gil de Noveros,

quien, concluido su trabajo, proponía a las autoridades santiaguistas dos artistas posibles para llevar a cabo la obra de pintura del mismo: Estacio de Bruselas, vecino de Llerena, y el badajocense Francisco Hermosa, afincado entonces en Garrovilla de Alconétar (Cáceres). Elegirían al primero y lo impedirían, frente a las pretensiones del Concejo de la villa, que, como patrono de la iglesia, demandaba su derecho a intervenir y exige que la obra, como era preceptivo, se sacase a pública subasta y se rematara en el maestro que «más barato e mejor e a contento de todos» se comprometiera con la empresa; derecho que no fue tenido en cuenta por el Provisor, lo que obliga al Concejo a apelar al Consejo Real de las Órdenes que en febrero de 1549 extiende provisión en Valladolid dirigida a Estacio por la que se le comunica, entre otras cosas, cómo por parte del dicho Concejo se proponía la candidatura a la obra de Luis de Morales, «pintor vecino de la çibdad de Badajoz, por ser, como diz que es, de los mejores pintores deste Reyno», a la vez que se da cuenta de la súplica de dicho Concejo para que se revocase el contrato unilateralmente suscrito con el bruselés. Comienza, pues, en el contexto del entramado jurídico una, por más que velada, abierta dialéctica que apunta más allá de los simples intereses económicos y de unos derechos de competencia jurisdiccional, servida en las respectivas probanzas exigidas a cada uno de los contendientes, que se acompañan de una cohorte de testigos simpatizantes. Nos interesa destacar, de éstos, las testificaciones realizadas por diversos artistas del foco llerenense y de la ciudad de Badajoz.

#### LOS TESTIGOS DE ESTACIO DE BRUSELAS

Por Estacio de Bruselas declararon sus convecinos y colaboradores: los pintores Pedro Ruiz Morito, artista que posteriormente se trasladaría a Sevilla; Hernando de Madrid, discípulo de Antón de Madrid durante más de veinticinco años y que, tras una breve etapa al servicio de Morales, pasaba al taller de Estacio; Juan de Meneses y Juan Ramos, más García Pérez, que venía trabajando en diversas obras con Estacio, por lo que entonces se avecindaba en Mo-

nesterio, así como los ahora celebrados plateros Julián Núñez y Pedro de Torres, con activísimos obradores en los que desarrollaban las mejores fórmulas de la platería conquense, como se deduce de la propia declaración del primero —también de su obra—, avecindado antes en Cuenca y Sevilla.

Pregunta clave del proceso, desde el punto de vista estético, dirigida a los testigos presentados por Estacio (hay que tener en cuenta que la pregunta se formula siguiendo los dictados de los propios actores del litigio) sería la siguiente:

«Si saben (...) que el dicho Estacio de Bruselas, pintor a quien el dicho Provisor encomendó la dicha hobra, es el mejor pintor que ay en toda esta Provinçia de León e Maestrazgo de Santiago e en toda la demás tierra e comarca e que mejor e que más al natural e con arte pinta e muy mejor que el dicho Luis de Morales e que todas las obras de calidad e ynportançia se le encomienda e acometen asta agora...»

La declaración favorable a Estacio de Ruiz Morito se fundamentará en el hecho de los numerosos encargos de grandes dimensiones que, desde once años atrás, le habían confiado al maestro las autoridades santiaguistas para las iglesias parroquiales de un amplio entorno sureño (Monesterio, Bienvenida, Usagre, Valencia de las Torres, Berlanga, etc.), las cuales siempre que habían de acometer una obra de importancia acudían a él «por estar thenido y afamado por tal pintor (...) y es muy mejor pintor e ofiçial e más artista y que pinta muy más a lo natural que el dicho Luis de Morales». Por el contrario, descalificará a Morales por el hecho de que, de nueve años a esa parte y algunos más que hace que vive en Badajoz, tan sólo le habían confiado la pintura de dos retablos por parte de los franciscanos de Alconchel y la parroquial de Barcarrota, respectivamente, originándose tras estas obras sendos pleitos. Más aún: unas tablas de pincel que le encargó el fiscal de la Inquisición de Llerena le serían devueltas «porque no estaban tan bien pintadas ni tan artistas como las de Estacio de Bruselas». Enfatiza, por su parte, los elogios García Pérez, artista que se precia de



haber visto muchas obras en Sevilla, Jerez de la Frontera y otras muchas partes, abundando en la idea de que la pintura de Estacio es fiel reflejo de lo natural y sobrevalorándola por encima de la que ha visto en las ciudades citadas. El súbito cambio de Hernando de Madrid al taller de Estacio, desde el de Morales, puede llevarnos a desconfiar de la sinceridad de su testimonio, pero hemos de tener en cuenta que, de hecho, es el testigo que mejor conoce la obra de uno y otro, si bien su larga vinculación pictórica a Antón de Madrid no le debe hacer muy receptivo a las novedades aportadas por Luis de Morales. Ni que decir tiene que los restantes testigos, incluidos los plateros, máximos representantes en su arte del Renacimiento pleno en la Baja Extremadura, abundarán en las mismas razones y argumentos. La pregunta es qué mensaje quieren transmitirnos con esa insistencia sobre ese pintar «más a lo natural». La respuesta deberá ser obtenida, por contraste, de las declaraciones de los testigos propuestos por Morales y, desde luego, del análisis de la obra de uno y otro.

#### LOS TESTIGOS DE LUIS DE MORALES

La probanza en Badajoz a favor de Luis de Morales nos ofrecerá una lista sumamente importante de artistas y de autoridades, que nos permite, entre otras cosas, encontrar la razón de la escasa obra retabística hasta entonces realizada por el pintor en el ámbito de la geografía bajoextremeña, comprometido con numerosos encargos de tablas de devoción para una cualificada y excepcional clientela, entre la que destaca lo más notable de la nobleza castellana, andaluza y portuguesa, incluida la misma casa de Braganza. Baste citar los nombres de don Antonio de Zúñiga, don Gutierre de Carvajal, obispo de Plasencia, el entonces conde de Feria, el conde de Oropesa, el duque de Alburquerque, el marqués de Tarifa y Virrey de Nápoles, don Perafán de Ribera, etc.

Entre los testigos de Badajoz se encontraban los pintores siguientes: Alonso Mateos, Alonso Sánchez Zambrano, Francisco Fernández y Benito Sánchez Galindo, jovencísimo entonces este último, que, tras

su discipulado con Morales, alcanzaría renombre como pintor y poeta en Cataluña. A éstos hay que añadir los nombres del platero Hernán Martínez, del entallador Jerónimo de Torres, de los bordadores Blas Pérez y Francisco de Frías, que anduvo por Italia, Aragón y otras muchas partes de España, el del cerrajero Juan Méndez, activo en la catedral de Badajoz, a los que hay que sumar los testimonios de autoridades eclesiásticas y civiles de la ciudad.

La pregunta clave en este caso, dentro de un primer interrogatorio, será la novena: «Si saben (...) que Luis de Morales es tan bueno o mejor pintor como el dicho Estacio de Bruselas y en tal fama e opinión está...», completándose con otras de un segundo interrogatorio que giran en torno a la rapidez en su ejecución («*que más pinta e más obra haze en dos oras que trabaja que otro en todo el día...*») y a su cualidad de dibujante y colorista, ya que «Estacio (...) no es tan buen ofiçial como el dicho Luis de Morales ni con mucha cantidad e le haze muy gran ventaja así en el dibujo como en la pintura...». La respuesta genérica de los testigos, por más que algo enfática, se reafirma en reputarlo como el mejor pintor de España, parangonable en su hacer a los grandes maestros de Flandes y de Italia. Pero veamos algunos testimonios particulares.

Francisco Fernández, compañero de Morales en la catedral de Badajoz, le reputa como uno de los mejores pintores en cuarenta leguas a la redonda de la ciudad, dando cuenta, además, de la estima de las obras de Morales en Sevilla y cómo «si quiere, puede trabajar en dos oras e hazer más obra e más perfecta que otro, por muy buen pintor que sea, en un día entero», subrayándose por parte de Antonio Peinado no sólo la rapidez en la ejecución de la obra, sino «que le a visto muy pocas vezes enmendar lo que haze». El Ldo. Montesiños refiere cómo personas que han andado por Flandes, Alemania e Italia opinan que el dicho «Luis de Morales eçede a todos los ofiçiales de España e yguala a los mejores de Flandes e Italia e que en tal fama e opinión está». Francisco de Frías enfatiza sus cualidades para el dibujo y el color, razonando su aserto en base a los conocimientos que exige su propio oficio de tapicero, sin importarle afirmar que el hacer de Luis

de Morales es parangonable a lo que ha visto en Italia. El Ldo. Alonso Martínez, Provisor del Obispado pacense y antes del de Ciudad Rodrigo, nos ofrece una clave interpretativa importante, por más que no especifique a cuál de los Berruguete se refiere, si a Pedro o a su hijo Alonso en su faceta de pintor. Sea como fuere, el eclesiástico que, por su cargo, hubo de tratar con numerosos artistas, afirma: «Que ha visto algunas piezas e retablos de algunos pintores destos reinos y a oydo dezir de otros *e no a visto ni oydo de otro ninguno que aya en este rreino que se le iguale, si no es de Berruguete*».

#### VALORACIÓN DE LOS ARGUMENTOS

Nuestra pregunta ahora es qué subyace bajo la línea argumental de los contendientes, por más que expresada por boca de testigos. Los partidarios de Estacio reiteran la supremacía del bruselés por el hecho de que su pintura es reflejo de la realidad; término silenciado o no utilizado en ningún momento por los simpatizantes de Morales, quienes, por el contrario, insistirán sobre todo —aparte la fama del artista— en su dominio del color y del dibujo, así como en la rapidez de la ejecución. Traducido a nuestro lenguaje, se está hablando, de hecho, de dos concepciones de la realidad artística: la que, a partir de la naturaleza, trata de ser un fiel reflejo de la misma y la que responde a un artificio imaginativo por el que la figura y su entorno, así como los esquemas compositivos, son fruto conceptual de una realidad ensoñada por el propio artifice, por más que los elementos utilizados nos remitan en su singularidad a la propia realidad. Con otras palabras: estamos asistiendo a la dialéctica entre el naturalismo renaciente y el manierismo que, tempranamente, se va enseñoreando del panorama artístico badajocense. La comparación entre las tablas atribuibles a Estacio o, al menos, con toda seguridad pintadas en Llerena durante su magisterio, y las que en esos momentos salen del taller de Morales avalan sobradamente nuestro aserto. Si en el primero las figuras se acogen a marcos arquitectónicos dominados por la proporción y guiados por una cuidada perspectiva lineal, en el segundo —y es suficiente con-

templar La Piedad del Museo de la Catedral de Badajoz—, el paisaje no deja de ser un puro y hermoso artificio, y las arquitecturas, meras apoyaturas topográficas, que, en un futuro, no precisarán existir en el cuadro, interesado el artista por acercar las imágenes, sobre fondos neutros, al devoto espectador.

La referencia comparativa con Berruguete, verosíblemente Alonso, en labios de un contemporáneo, viene también a subrayar la idea antes expresada, a la vez que nos abre a la problemática del origen y formación del artifice. Imposible ya afirmar taxativamente la naturaleza badajocense de Luis de Morales; tampoco su formación pudo darse en estos lares, en los que, sin embargo, iba a ser tan aceptada y aplaudida su pintura. La nueva documentación viene a confirmar viejas hipótesis, expresadas por Ceán Bermúdez y Tormo: la probable formación de Morales en los círculos castellanos y, más en concreto, en el ámbito de los manieristas toledanos Coomontes y Correa de Vivar, sin olvidar el también probable contacto con Alonso de Berruguete en su faceta de pintor: contactos que hacen innecesario el viaje a Italia de Morales que, por otra parte, la documentación publicada por nosotros vuelve imposible materialmente.

#### EL BADAJOZ DEL SIGLO XVI Y LA PINTURA DE MORALES

No vamos a insistir en lo que por algunos autores (Rodríguez Ceballos, Huerga, etc.) ha sido ampliamente comentado: el clima de exaltación espiritualista vivido por el Badajoz de Morales, particularmente en los años del pontificado de San Juan de Ribera, sometido a feroz examen por el religioso dominico, natural de Fuente del Maestre, fray Juan de la Fuente. Esto nos puede dar razonado argumento explicativo de la tensión sucesiva a que sometiera el pintor tanto la figuración como el tratamiento de los temas sacros, así como de la aceptación continuada de sus temas, ahora bastante más demandados por las capas populares de parroquianos y cofrades envueltos en la vorágine ya decadente de una tal espiritualidad. Pero debemos remontar aguas arriba.

Sin duda que los obispos pacenses de la primera mitad del siglo son hombres de reconocido prestigio, pero cuya presencia, ocupados como estaban en menesteres de la Corte, fue bastane fugaz en estos predios, incluida la del gran defensor en Trento de la residencia de los obispos en sus diócesis, fray Francisco de Navarra, quien tan sólo benefició a la suya con apenas un año de presencia. Mayor interés representan para nosotros los nombres de algunos prebendados pacenses, como el deán don Alonso Martel, con cuyo fallecimiento casi viene a coincidir la llegada de Morales a la ciudad (en su biblioteca, legada al Cabildo, no faltaba ni uno de los más significativos títulos de la «Devotio moderna» y, por supuesto, toda la obra de Erasmo) y diversas presencias, como la de Juan de Ávila y, sobre todo, la más estable en aquellos momentos de San Pedro de Alcántara en el monasterio de San Gabriel, a las afueras de Badajoz, y en el cercano a la villa ducal de Zafra, el de San Onofre de la Lapa, donde escribe su celebrado tratado sobre la oración. Añádase a todo ello el temprano arraigo franciscano en esta geografía, desde el siglo XIV, cuyas diversas familias ahora, a impulsos de los fervores reformistas de los inicios del siglo XVI, pueblan de pequeños cenobios el paisaje de la antigua diócesis pacense, incluido el territorio de la Casa de Feria.

Se trata, pues, de una sociedad en la que todas su capas sociales pueden nutrirse de ese fervor devocional: si unos pueden hallarlo en la literatura mística que circula, otros lo podrán ver traducido en las figuras

plásticas que ofrecen los retablos; figuras que Morales supo cultivar como nadie, envolviendo aquellos arquetipos devocionales de raíz gótica en una nueva atmósfera acorde con la propia tensión espiritual que se vivía en su entorno.

#### NOTA BIBLIOGRÁFICA SUMARIA

BÄCKSBACKA, I., *Luis de Morales*, Helsinki, 1962.

GAYA NUÑO, J. A., *Luis de Morales*, Colec. Arte y Artistas, CSIC, Madrid, 1961.

ROBRES LLUCH, R., y CASTELLE, V., «El divino Morales, pintor de cámara del beato Juan de Ribera en Badajoz», *B.S.C.C.*, Castellón, vol. 21, 1945, pp. 36-48.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «El mundo espiritual del pintor Luis de Morales», en *Goya*, n.º 196, 1987, pp. 194-203.

RODRÍGUEZ MOÑINO, A., «Los pintores bajajoceros del siglo XVI», en *R.E.E.*, 1-4, Badajoz, 1955, pp. 119-172.

SOLÍS RODRÍGUEZ, C., «Luis de Morales: nuevas aportaciones documentales», en *R.E.E.*, t. XXIII, 1977, pp. 571-652, y t. XXXIV, 1978, pp. 49-137;

—«Escultura y pintura del siglo XVI», en *Historia de la Baja Extremadura*, II, Real Academia de Extremadura, Badajoz, 1986;

—«La biblioteca de don Alonso Pérez Martel, Deán de la Catedral de Badajoz» (en prensa).





# MATEO LÓPEZ Y SU INTERPRETACIÓN DE LOS MODELOS CLASICISTAS

ANA GOY DIZ

Universidad de Santiago de Compostela

Desde la publicación en 1966 de *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, de A. Bonet Correa<sup>1</sup> se ha venido sosteniendo que la última década del siglo XVI es un momento de cambio en el que se introducen en nuestra región las formas del clasicismo grecorromano que adquiere su identidad definitiva con la aportación entre 1603-1606 de Ginés Martínez de Aranda el Mozo. Trabajos posteriores<sup>2</sup> han corroborado estas afirmaciones considerando que los «breves episodios clasicistas» en Compostela se inspiran en el Sur, en los talleres finiseculares baezanos y granadinos.

El objetivo que pretendemos con esta comunicación es el de ofrecer una visión más amplia de ese momento de tránsito en Galicia, en el que vamos a intentar analizar el otro gran taller, a nuestros ojos clasicista, que por esos años está activo en Santiago. Nos referimos al taller portugués, dirigido y encabezado por Mateo López. Siguiendo la periodización para el Renacimiento en Galicia de Vila Jato<sup>3</sup>, la secuencia cronológica que vamos a estudiar abarcaría la última etapa (1570-1640), concretamente entre 1575 y 1606<sup>4</sup>, coincidiendo



Fig. 1. Capilla San Felipe Neri. San Martín Pinario. (Santiago).

do con los años de actividad de Mateo López.

## MATEO LÓPEZ Y LOS TALLERES DEL NORTE DE PORTUGAL

Tradicionalmente se ha puesto en relación a Mateo López con maestros de obras

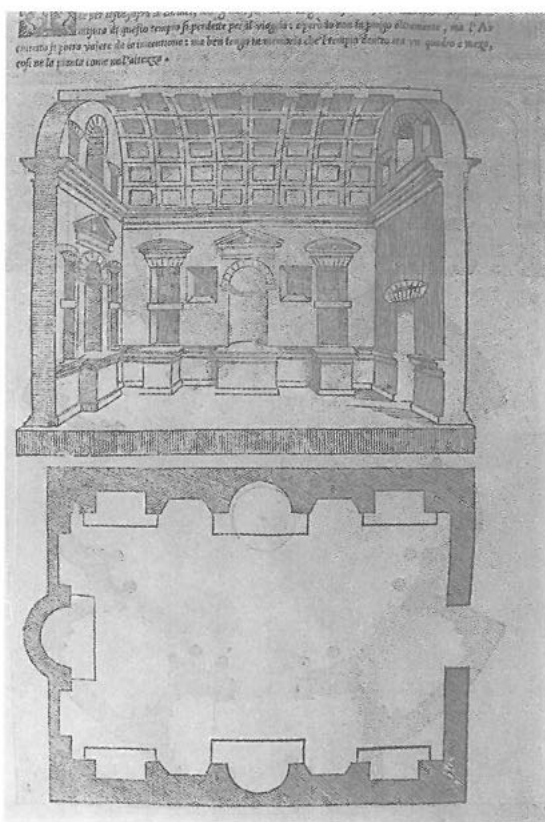
<sup>1</sup> Bonet Correa, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1966.

<sup>2</sup> Vid. Rosende Valdés, A., «El Renacimiento», *Historia del Arte Gallego*, Barcelona, Alhambra, 1988; Marías, F., «La arquitectura del Clasicismo en Galicia», *Galicia no Tempo*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991, pp. 169-182; Gila Medina, L., *El arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*, Monografías de arte y arqueología, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991, pp. 271-283.

<sup>3</sup> Vila Jato, M. D., «Sobre el Renacimiento en Galicia: Mateo López y la arquitectura clasicista», *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, Príncipe de Viena, Anejo 10, 1991, pp. 331-338.

<sup>4</sup> Si bien el taller sigue activo con Jácome Fernández el Viejo, Francisco González de Araujo o

Vello e Francisco González de Araujo o Mozo, por cuestiones de espacio nos vamos a referir al primer representante de esta saga familiar.



Serlio. Libro de las Antigüedades. Lib. III.  
f. XXXII.

del norte de Portugal como Joao López o Velho y el dominico fray Julián Romero. Hoy podemos considerar ciertas algunas de las hipótesis propuestas por Bonet Correa. Mateo López fue el menor de los hijos de Joao López o Velho que nació entre 1537-1540. Era hermano de los maestros Joao López o Moço, Gonzalo Lopes, e Pedro Lopes y formó parte de una familia de «mestres pedreiros» que trabajó a ambos lados del Miño desde mediados del siglo XVI hasta principios del XVII<sup>5</sup>. Como era tradicional en el mundo de la cantería, su formación estuvo ligada en los primeros años al taller de su padre. Allí debió de aprender las reglas básicas del oficio y antes de la muerte de éste (1559) aparece ya junto a su hermano mayor Joao Lopes o Moço al cargo de la construcción de las dependencias conventuales de Santo Domingo de Viana<sup>6</sup>, siguiendo las trazas de fray

Julián Romero, dominico encargado por el fundador —el arzobispo de Braga fray Bartolomé de los Mártires— de diseñar el conjunto. Coincidiendo con un momento de falta de liquidez económica, en 1566 el prelado pide una reducción en los costes de la obra y es entonces cuando Mateo López abandona la fábrica y se marcha a Pontevedra para hacerse cargo de las obras que su padre, Joao López o Vello, había dejado sin concluir años atrás. Su llegada a la ciudad coincide con un momento en el que los talleres de la generación anterior atravesaban una situación de crisis y agotamiento<sup>7</sup>, lo que propició que inmediatamente se hiciera con numerosos encargos. En menos de quince años dirigía las obras de los benedictinos de Celanova (Orense), Poio, Lárez y Tenorio (Pontevedra), la ampliación de Santa Clara (Pontevedra), y estaba trabajando en los puentes sobre el Lárez en Pontevedra y sobre el río Bermaña en Caldas de Reis (Pontevedra), además era maestro del Hospital Real de Santiago<sup>8</sup>. Una vez que su taller está asentado en Pontevedra y puede quedar bajo la dirección de sus aparejadores (Estacio González de Araujo y Pedro López), el maestro se traslada a Compostela, núcleo artístico más activo, para acometer sin duda su obra más representativa, la iglesia benedictina del monasterio de San Martín Pinario.

Pero si queremos analizar la evolución del estilo de Mateo López es preciso que nos ocupemos de las empresas que por estos mismos años dirige en algunas ciudades del Norte del país vecino como Amarante, Ponte de Lima y Viana do Castelo, piezas claves para el estudio de las fuentes que pudieron influir en el diseño de sus obras y para justificar la evolución de este maestro desde unas formas renacentes hacia un particular Clasicismo.

Rodrigues, P. Armando de Jesús E., «O convento de San Domingos de Viana», *Estudios Regionais*, t. X/XI, Viana do Castelo, julio 1992, pp. 93-102.; Fernandes, Francisco José Carneiro, «Igreja e convento de San Domingos», *Cuadernos Vianenses*, tomo VII, Viana do Castelo, 1983, pp. 68-85.

<sup>7</sup> Vid. Vila Jato, M. D., y García Iglesias, J. M., *El Renacimiento en Galicia*, La Coruña, Ed. Hércules, 1993.

<sup>8</sup> Pérez Costanti, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, p. 334.

<sup>5</sup> Reis, A. Matos, «Lopes- uma família de artistas em Portugal e na Galiza», *Revista de Guimaraes*, vol. XCVI, Barcelos, 1908.

<sup>6</sup> Alves, L., «Iglesias e capelas do Alto Minho do século XII ao século XVII», *Arquitectura religiosa do Alto Minho*, Viana do Castelo, 1987, p. 334;

Cuando 1566 el maestro abandona Viana, no lo hace de forma definitiva. Este dato resulta de vital importancia ya que a través del mundo portugués Mateo López conoce los elementos definitorios de la arquitectura que desde el «gabinete del Alcazar» y desde El Escorial se están proponiendo, así como entra en contacto con los tratados teóricos llegados de Italia.

En 1569<sup>9</sup> Mateo López está de nuevo en Portugal para comprar las partidas de cal necesarias para la construcción del puente de Pontevedra, mientras que su hermano Joao López o Mozo ocupa eventualmente su puesto a pie de obra.

En 1586, Gonzalo López que está al frente de la remodelación del convento de San Gonzalo de Amarante solicita la ayuda de Mateo López, maestro de la obra, para que solvete los problemas que han surgido en la cabecera de la iglesia en la parte próxima al río. Durante su visita debió de introducir cambios en la zona de la capilla mayor y aprovechó para trazar la fachada lateral a orillas del Tamega<sup>10</sup>.

Entre 1589 y 1593, Mateo vuelve a ausentarse sin dejar rastro en la documentación notarial<sup>11</sup>. Durante este prolongado paréntesis posiblemente trabaja en la capilla del Sacramento (matriz de Ponte de Lima)<sup>12</sup>, al tiempo que su hermano Joao López remata el chafariz de la ciudad. Por los mismos años en Viana do Castelo se levanta la fachada del Hospital de la Misericordia, obra quizá de colaboración de los López.

#### MATEO LÓPEZ Y SU RELACIÓN CON LOS CÍRCULOS CLASICISTAS

El estudio de la trayectoria de Mateo López demuestra que fue un arquitecto formado en las ideas estéticas de los talleres

<sup>9</sup> A.H.P.P. Fondo municipal, Leg. 11, Doc. 3.

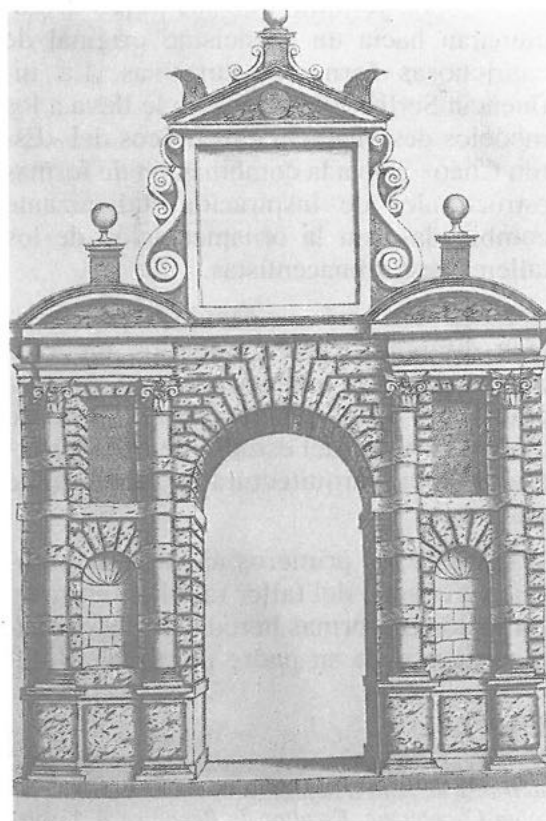
<sup>10</sup> A.D.P. Fondo monasterial, San Gonzalo de Amarante, Liv. n. 78.

<sup>11</sup> Al frente de su taller deja a Francisco y Estacio González de Araujo, y al cargo de sus finanzas queda su yerno Antonio Estévez.

<sup>12</sup> Inventario artístico da Regiao do Norte III. Presidencia do Conselho, Comissao de Planeamento da Regiao do Norte, *Serie Estudos Regionais*, n.º 10, pp. 1-4.



Fig. 2. Fachada Santo Domingo de Viana do Castelo (Portugal). Detalle.



Puerta orden corintio. Serlio. Lib. IV. f. LXV v.

portugueses, y uno de los últimos representantes de la escuela ornamentalista de la zona Entre-Minho-e-Douro, que bebe por una parte en los modelos del Renacimiento de la región (Coimbra, Caminha) y por otra en las nuevas construcciones que se están levantando en Lisboa siguiendo las directrices de la Corona y cuyos ecos llegan hasta Oporto y las tierras del Norte. Su rela-



Fig. 3. Fachada de la iglesia de San Martín Pinario (Santiago). Detalle.

ciones continuas con Portugal y sobre todo los vínculos mantenidos con su hermano Joao López permitió que sus trazas evolucionaran hacia un clasicismo original de caprichosas formas decorativas. La influencia Serlio-Vignolesca no le lleva a los modelos desornamentados típicos del «Estilo Chao» sino a la combinación de formas estructurales de inspiración italianizante combinadas con la ornamentación de los talleres tardorrenacentistas.

En la formación de Mateo López debemos diferenciar entre aquellos modelos que el maestro conoce de una manera práctica, y a los que accede de un modo teórico, a partir del estudio de tratados teóricos sobre arquitectura y álbumes de grabados.

Durante los primeros años de aprendizaje en el seno del taller familiar, entra en contacto con formas heredadas del quehacer artístico de su padre próximas al de-

corativismo de Chanterenne y Ruao<sup>13</sup>. En sus estructuras las obras no respetan los órdenes clásicos sino que apuntan incluso a soluciones de un gótico trasnochado.

Desde el momento en que el maestro llega a Galicia, entra en contacto con talleres foráneos, del ámbito meseteño. Maestros trasmeranos (Ruíz de Pámanes)<sup>14</sup> y leoneses (Juan de Badajoz el Joven) habían estado trabajando en los claustros de Poio y Celanova respectivamente. En estas obras Mateo López, todavía muy joven, respeta las trazas de sus predecesores. Esto supone la aproximación a unas formas para él desconocidas pero típicas del ámbito castellano.

Desgraciadamente, en la actualidad del claustro de Celanova sólo se conservan las galerías de la planta baja, porque los lienzos que dan al patio han sido recubiertos en una reforma del XVIII, lo mismo que el cuerpo de ventanas; aun así apreciamos que bajo las bóvedas de las crujías late una savia nueva. En el monasterio de Poio asume la traza Juan Ruíz de Pámanes y siguiendo la misma trayectoria que en Celanova, dota a las formas un tanto insípidas del montañésino de un sabor clásico gracias al empleo de medallones con bustos de la Antigüedad (Mercurio, Hércules).

Pero si queremos enjuiciar la concepción arquitectónica de Mateo López lo que puede resultar interesante es el análisis de sus propios diseños para con ellos demostrar si su estilo característico es fruto de la superación de las formas clásicas, debido a una interpretación particular y personalísima, o si por el contrario sus realizaciones son la respuesta entrecortada y dudosa a los modelos del Renacimiento.

El estudio de su biografía permite señalar tres posibles conductos por los que Mateo López accede al conocimiento y manejo de las fuentes impresas de este momento. Dos están directamente relacionadas con su actividad en Portugal y una tercera vía con sus trabajos en Galicia.

<sup>13</sup> Vid. Dias, Pedro, *A arquitectura de Coimbra na transição para a Renascença*, Coimbra, 1982; Nicolau Chanterene, *Escultor da Renascença*, Lisboa, Ciencia e Vida, 1987.

<sup>14</sup> Ruiz de Pámanes, que llega a ser maestro de obras de la Catedral de Santiago, es considerado como uno de los representantes de la escuela derivada de Gil de Hontañón en Galicia.



a) *Mateo López y fray Bartolomé de los Mártires*

Fray Bartolomé de los Mártires<sup>15</sup> (1514-1590), obispo de Braga, es uno de los personajes emblemáticos de la Contrarreforma portuguesa en las tierras del Norte, un hombre de una riquísima formación que trajo a la sede bracarense la frescura de los aires renovadores de Concilio de Trento. Como muchos de los promotores del siglo XVI quiso que sus fundaciones fueran el símbolo de ese nuevo espíritu de la iglesia e intervino en los proyectos para que se adaptaran a modelos conocidos en Italia. Su relación con Mateo López, maestro de algunas de sus obras, fue clave en la trayectoria del artista, ya que gracias a ella nuestro arquitecto conoce el ambiente cultural de la Roma y la Florencia de entonces.

Fray Bartolomé fue un doctor en Teología de la orden dominica, profesor en el monasterio de Batalla, miembro del Consejo Real y hombre de confianza de fray Luis de Granada, que lo nombra maestro del infante D. Luis<sup>16</sup> y capellán de la reina Cata-

lina. Su preocupación por acercar la iglesia a los más pobres<sup>17</sup> lo apartó de la Corte y le lleva a ocupar la vacante de la sede de Braga. Es convocado al Concilio de Trento, y se traslada a Italia. Concluidas las reuniones, reside en Roma durante tres años (1561-1564). El papa Pío IV lo recibe en varias ocasiones y le demuestra con obsequios su admiración.



Capitel. Serlio. Lib. IV. f. XLVX v.

Sobre el viaje de Fray Bartolomé podemos precisar su itinerario desde Braga a Trento<sup>18</sup>. Esta fuente de incalculable valor nos permite descubrir los círculos frecuentados por el obispo, así como intuir que fuentes impresas pudieron pasar por sus manos. Concretamente consideramos más que probable que fray Bartolomé trajera al menos un ejemplar del *Tratado de Serlio* y de la edición Farnesina de *Los Cinco Órdenes de la Arquitectura* de Vig-

<sup>15</sup> Branco, J. L., «Túmulos, epitafios e retratos do venerável D. Frei Bartolomeu dos Mártires», *Cadernos Vianenses*, t. XIII, Viana do Castelo, 1989, pp. 85-97; Branco, J. L., «Os epitáfios de D. Frei Bartolomeu dos Mártires. Uma certeza e uma hipótese», *Cadernos Vianenses*, t. XIV, Viana do Castelo, 1990, pp. 27-40; Caldas, J., «Breves apontamentos biográficos de D. Frei Bartolomeu dos Mártires. Figura eminente da Igreja e da Pátria D. Frei Bartolomeu dos Martires. Na Vida. Na História. Na Lenda», *Cadernos Vianenses*, t. II, Viana do Castelo, 1979, pp. 164-180; Fernandes, F., «Breves apontamentos biográficos de D. Frei Bartolomeu dos Mártires. Figura eminente da Igreja e da Pátria. D. Frei Bartolomeu dos Martires, na Vida, na História, na Lenda», *Cadernos Vianenses*, t. VII, Viana do Castelo, 1990, pp. 24-25; Marques, J., «D. Frei Bartolomeu dos Mártires, mestre e pastor. No IV centenário da sua morte», *Estudos Regionais*, t. X/XI, Viana do Castelo, 1992, pp. 7-32; Reis, A. Matos, «Itinerário de Braga a Roma seguido por D. Frei Bartolomeu dos Mártires», *Estudos Regionais*, t. X/XI, Viana do Castelo, 1992, pp. 36-38; Sousa, F. Luís de, *Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*, Biblioteca de Autores Portugueses, 1984, cap. 30.

<sup>16</sup> Francisco de Holanda dedica su *Album dos Desenhos das Antiquallas* a Joao II, y, al morir éste, el código pasa a manos del infante don Luís, que lo conservará hasta su muerte. (Vid. estudio introductorio de José da Felicidade Alves al *Album dos Desenhos das Antiquallas* de Francisco de Holanda, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, p. 8.)

<sup>17</sup> Sus fundaciones piadosas son muy numerosas, pero nos interesa de modo especial la Academia Bracerense para acoger a estudiantes sin medios que no pudieran frecuentar la Universidad de Coimbra.

<sup>18</sup> Gracias al Diario que el propio prelado se encargó de redactar, de modo que conocemos las visitas a iglesias y ciudades, así como algunas de sus impresiones sobre las obras que más le impresionaron.

nola que se presenta en Roma en 1562, además de grabados y álbumes de ilustraciones.

A la vuelta del Concilio su actividad adquiere un ritmo frenético. Fundará el primer seminario para la instrucción del clero y reformará los conventos de la orden dominica de su obispado, en donde intervendrán directamente la familia de los López y donde ya parece apreciarse la influencia de las fuentes italianas.



Fig. 4. Fachada de la Iglesia de San Martín Pinario (Santiago). Pedestales.

La relación entre fray Bartolomé de los Mártires y Mateo López, reporta al maestro grandes beneficios. El acceso a una biblioteca y el conocimiento indirecto del renacimiento del Norte de Italia.

#### b) Mateo López y Joao López o Mozo

La segunda vía que permite a Mateo López el acceso a las fuentes escritas va a ser la relación con su hermano. Joao López o Mozo fue uno de los maestros más interesante de la zona norte de Portugal en las últimas décadas del siglo. En 1575 Joao se

traslada a Oporto para trabajar con Jerónimo Luis en el claustro circular del monasterio de la Serra do Pilar (Vila Nova de Gaia)<sup>19</sup> y posiblemente en la capilla del Hospital de la Misericordia de Oporto<sup>20</sup>. Durante los años que reside en la ciudad entra en contacto con los proyectos de dos personajes de relevancia: Felipe Terzi<sup>21</sup> y Baltasar Alvares, dos de los maestros más próximos a los gustos de la Corona durante los años del dominio filipino. Tanto Terzi en Lisboa, como Alvares en Oporto introducen, a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XVI, el estilo nacional portugués, la *arquitectura desornamentada* —cha— recogiendo las influencias italianas de Serlio y Palladio, y los modelos escurialenses. Frente a la corriente «oficial», Joao López encabeza la otra tendencia, mostrando en sus obras el gusto por la transgresión de los modelos clásicos dentro de una postura definida por Pais da Silva como típica del manierismo, entendido éste como «la reacción consciente contra la codificación artística del renacimiento»<sup>22</sup>. Durante su etapa en Oporto tuvo que conocer los círculos ilustrados donde se manejaban las series de los grabados de Francisco de Holanda, así como la edición portuguesa del tratado de Diego de Sagredo (1540) y de los tratados italianos.

En junio de 1588 Mateo López deja sus obras en Galicia y se traslada de nuevo a su país. Allí coincide con su hermano Joao en Viana y en Ponte de Lima. Este encuentro

<sup>19</sup> Freitas, E. de Andrea da Cunha e, «O mosteiro da Serra do Pilar no século XVI. Notas de História e de Arte», *O Tripeiro*, Porto, 1964, pp. 5-47.

<sup>20</sup> Obra que por su estructura y decoración parece ser fruto del taller de los López por las extraordinarias coincidencias entre la organización del muro y la disposición de algunas de las fachadas-retablo de sus iglesias.

<sup>21</sup> Según Freitas, frente a lo que se había considerado, Felipe Terzi no sería el autor del claustro del monasterio de A Serra do Pilar que Kubler pone en relación con el patio del palacio de Carlos V de Granada de Machuca, pero estaría en la línea de obras quinientistas de inspiración italiana (Freitas, E. de Andrea da Cunha e, «O mosteiro da Serra do Pilar no século XVI. Notas de História e de Arte», *O Tripeiro*, Porto, 1964, pp. 5-47; Kubler, G., *A arquitectura portuguesa Cha. Entre as Especiarias e os Diamantes. 1521-1706*, Arte/História, Lisboa, p. 71).

<sup>22</sup> Da Silva, J. E. Pais de, *Estudos sobre o Manierismo*, Imprensa Universitária, Lisboa, Editorial Estampa, 1986, p. 21.

marca definitivamente la personalidad del maestro. Su posible participación en la fachada de la Misericordia de Viana<sup>23</sup> confirmaría el conocimiento de la *Regole Generali di Architettura*, y su interpretación personalísima de la misma, convirtiéndose esta obra en palabras de Pais da Silva en «una experiencia insólita en la arquitectura portuguesa»<sup>24</sup>.

A partir de 1589 y de su viaje por Portugal, el concepto arquitectónico de Mateo López madura y se equilibra. Los esquemas compositivos se simplifican y ganan en rotundidad sus formas. La influencia de las fuentes impresas se hace sentir con fuerza y la relectura del tratado de Serlio le permite abandonar formas tomadas de *Medidas del Romano* de Diego Sagredo que aparecían en la fachada de Santo Domingo.

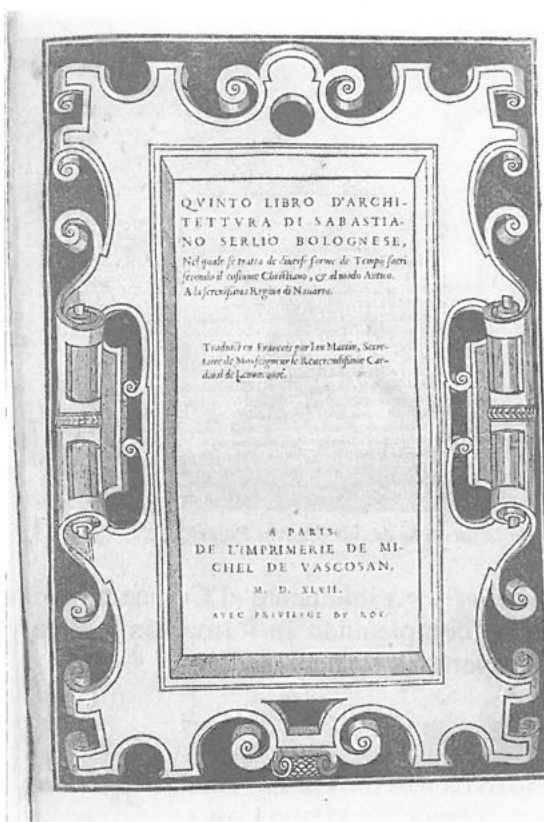
### c) Los jesuitas y Mateo López

La tercera vía de acceso a las fuentes impresas vendrá dada por la relación de Mateo López con los jesuitas. En 1583 el maestro de cantería se traslada a Santiago para trazar el sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco<sup>25</sup> en la iglesia de La Compañía. Don Francisco fue otro de los grandes contrarreformista en Galicia. De espíritu reformador, fue conciliario en Trento y a su vuelta fundó el hospital de San Roque y permitió el establecimiento en la ciudad de la Compañía de Jesús en el convento de la Antigua<sup>26</sup>.

Desde su instalación en la plaza de Mazarelas, los jesuitas acometieron la renova-

ción de los viejos edificios, con la oposición en muchos casos de los vecinos y del consistorio que no quería permitir la ampliación de las dependencias existentes. Aunque en un primer momento la reforma que se plantea es la construcción de la nueva iglesia, las necesidades conventuales obligan a que sea el claustro<sup>27</sup> el primer objetivo de esta reforma.

Durante los años de colaboración de Mateo López con la Compañía debió de manejar los modelos de planta y alzado propios del llamado «estilo jesuítico». Esta



Portada del Quinto libro de arquitectura de Sebastián Serlio.

<sup>23</sup> Por su esquema compositivo, puede relacionarse la fachada del Hospital de la Misericordia con la de la iglesia de San Martín Pinario (Santiago) y con otras obras de Mateo López. Ejemplo de ello es el empleo de las pilastras almohadilladas en los extremos de las fachadas, la elección del orden jónico en la *loggia*, el frontón de remate en la parte central con decoración en su interior. Las esculturas a modo de acróteras sobre pedestales decorados con bustos en medallones como en la capilla mayor de San Gonzalo de Amarante.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 220.

<sup>25</sup> Vila Jato, M. D., *La escultura manierista*, Santiago de Compostela, 1983, p. 113.

<sup>26</sup> López Ferreiro, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. VIII, Santiago, 1983 (ed. facsimilar), Ed. Sálvora.

hipótesis cobra fuerza cuando consideramos que otros maestros de obras relacionados con la orden acceden a las colecciones de láminas de los edificios emblemáticos del momento<sup>28</sup>. Según afirma Tapié<sup>29</sup>, el

<sup>27</sup> El rector de los jesuitas contrata a Benito González de Araujo para que construya uno de los lienzos del claustro según una traza anterior. Parece razonable que ésta fuera trazada por Mateo López en la época en la que trabaja en el sepulcro del arzobispo.

<sup>28</sup> La Corte había demostrado también su interés por difundir algunos de estos modelos de iglesia con trarreformista; así no sólo se ejercería un control di-



general Evernardo Mercuriano envió en 1580 a los superiores de la Compañía un cierto número de planos-tipo de iglesias para que fueran tomadas como modelo. De esta manera daban respuesta a una cuestión planteada por el padre Diego de Avellaneda<sup>30</sup> en la que solicitaba que se distribuyera desde Roma a cada superior el tipo «standard» de iglesia y convento que se debía levantar.

Por vía de los jesuitas o de la orden benedictina Mateo López pudo conocer y manejar el *Álbum de Fray Giovanni Vincenzo*

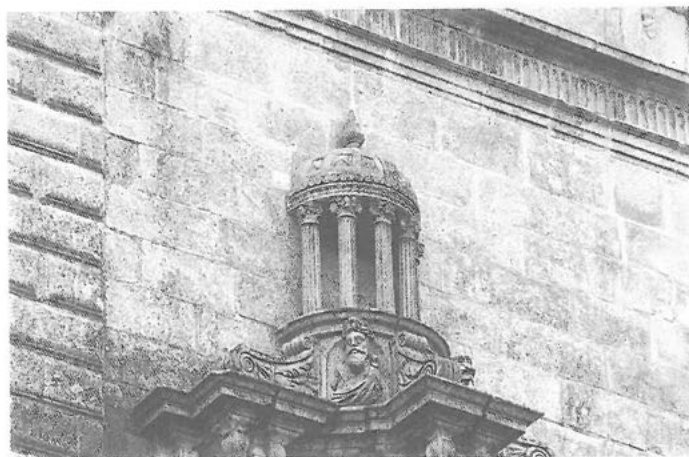


Fig. 5. Remate de la fachada de San Martín Pinario.

Casale<sup>31</sup> y posiblemente el Codice Escorialense, completando su formación teórica y su repertorio formal.

#### MOTIVOS TOMADOS DE LAS FUENTES TEÓRICAS EN LAS OBRAS DE MATEO LÓPEZ

Los talleres de la periferia no siempre son capaces de seguir los modelos que se

imponen desde la Corte. En sus diseños observamos el peso de formas tradicionales que lastran y retardan la llegada de elementos nuevos. Mateo López es un ejemplo de ello, en sus obras conviven junto a estructuras de gusto clasicista tomadas del mundo de los tratados, motivos ornamentales heredados y que podíamos rastrear en Santa María la Grande (Pontevedra) o en ejemplos portugueses.

Si nos detenemos en analizar cual fue la impronta que estas fuentes teóricas dejaron en sus obras tenemos que hacer referencia a una de sus primeras realizaciones en Galicia, la portería del monasterio de Celanova, construida entre 1577 y 1586<sup>32</sup> y donde Mateo López puede estar retomando en su estructura el grabado de un templo romano que Serlio<sup>33</sup> recoge en su *Libro de las Antigüedades* (Lib. III, f. XXXII).

Las características fachadas-retablo de Mateo López responden en su estructura a la superposición del esquema compositivo derivado de los arcos triunfales de la Antigüedad<sup>34</sup>. Un arco de medio punto que se abre entre dobles columnas exentas dispuestas sobre pedestales adosados al muro. Esta organización resulta especialmente innovadora cuando este módulo se repite dos y hasta tres veces.

En la mayoría de los ejemplos de portadas que conservamos va a emplear el orden corintio (con pedestal o sin él) siguiendo las proporciones propuestas por Vignola. Cuando se trata de una columna con pedestal, éste tendría una altura de seis módulos y la columna veinte (basa=1; fuste=17; capitel=2) (Vignola, Lám. 24)<sup>35</sup>, como podemos observar en la traza de la Colegiata de Cangas<sup>36</sup>, el primer cuerpo de la fachada de San Gonzalo de Amarante, la capilla del Sacramento en la Matriz de Ponte de Lima y el primer cuerpo de San Martín. A pro-

recto sobre la construcción, sino que además se influiría sobre la memoria visual de los maestros.

<sup>29</sup> Vid. Segurado, J., *Da obra filipina de San Vicente de Fora*, Academia Nacional de Bellas Artes, Lisboa, p. 13.

<sup>30</sup> Vid. Rodríguez G. de Ceballos, A., *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Bibliotheca Institutum Historicum S. I., Roma, Institutum Historicum S. I., 1967, p. 332.

<sup>31</sup> Bustamante, A., y Marías, F., «Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale», *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, 1991.

<sup>32</sup> Como se recoge en la inscripción del friso que recoge la estancia.

<sup>33</sup> Utilizamos la edición traducida de Francisco de Villalpando (Toledo, 1552).

<sup>34</sup> Tomados de fuentes italianizantes donde debemos de considerar entre otros a Francisco de Holanda y a Sebastián Serlio.

<sup>35</sup> Giacomo Barozio de Vignola, *La regla de los cinco órdenes de la Arquitectura*, Ed. Francesa, 1873.

<sup>36</sup> A.H.P.P., Cartografía, carp. n. 1/2.



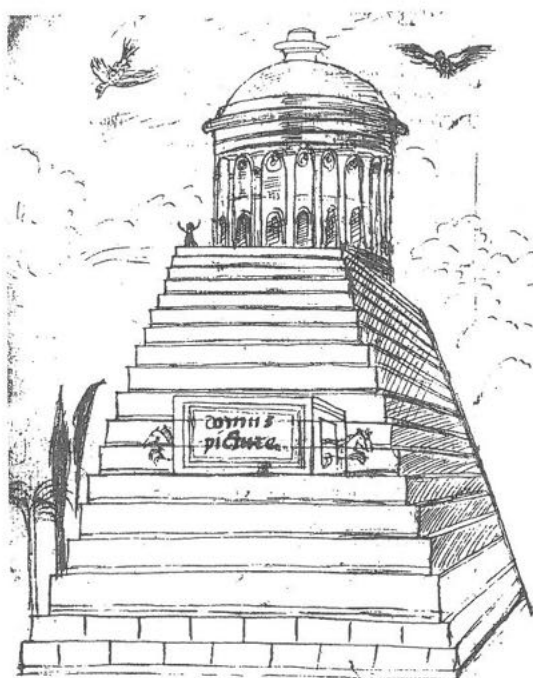
porciones semejantes se adaptan las semipilastras adosadas de sus fachadas que sostienen el arquitrabe, friso y cornisa adosado al muro y permiten que sobre la columna exenta se resalte el entablamento (Serlio. Lib. IV, f. LXV v.). La superposición del esquema de las fachadas obliga a una reducción en la altura de los órdenes, llegando a soluciones exageradas en la portada de Santo Domingo de Viana do Castelo, que al madurarse alcanzan un mayor equilibrio. En la fachada de San Martín Pinario se reduce un cuarto entre el primer y segundo cuerpo y una décima parte entre éste y el tercero.

Cuando en sus obras emplea columnas de fustes estriados en su totalidad, como en el primer cuerpo de la Colegiata de Cangas y San Gonzalo de Amarante éstas presentan su tercio inferior con acanaladuras macizas. (Serlio, Lib. IV, f. XLIX).

Los pedestales se componen de todas sus partes (base, neto y cima) siguiendo el módulo propuesto por Vignola, en las columnas del primer cuerpo de las fachadas y reducen este canon en función de la disminución de la altura del fuste en los segundos y terceros cuerpos. Siguiendo a Serlio, «el ancho del neto debe ser el mismo que el del arranque de la basa de la columna y su altura aproximadamente el doble que su anchura» (Serlio, Lib. IV, f. LXVII).

El capitel utilizado por Mateo López está básicamente tomado de los grabados de Serlio (Lib. IV, f. XLIX v.) y Vignola (Lám. 21). Siguiendo el módulo de este último, la cestilla adquiere un desarrollo mayor en altura, frente al modelo propuesto por Serlio. Todas las partes aparecen claramente diferenciadas (hojas mayores, medianas y menores, cálculos, ábaco, cimacio y florón) tanto en las columnas como en las semipilastras.

El capitel compuesto se dispondrá en el segundo cuerpo de la colegial de Cangas y de San Martín Pinario. En el primer caso es un orden compuesto fruto de la combinación del jónico y corintio en el que se han suprimido de la cesta los acantos y en su lugar se ha decorado con dentellones. En el segundo caso, el modelo coincide con una simplificación del propuesto por Vignola, en el que se elimina la decoración de ovas del collarino (Lám. 26).



*Domus Picture. Francisco de Holanda*

Por lo que se refiere a los entablamentos mantienen las fórmulas divulgadas a partir de la «Regla de los cinco órdenes». El arquitrabe ocupa un módulo y medio, lo mismo que el friso y dos módulos de la cornisa, en la que se elimina la franja de dentellones y se mantiene sin decoración la franja de ovas. Los modillones se suceden con un intermedio muy corto y en el espacio interno se localizan paneles con decoración geométrica o floral que retoma modelos de pavimentos recogidos por Serlio.

Los frisos y las cornisas van a ser dos de los lugares en los que se concentre la decoración. Los motivos elegidos parecen estar inspirados en fuentes impresas, en grabados de la Antigüedad —*Livro das Antiquallas* de Francisco de Holanda, en algunos repertorios en los que se recogían motivos para la ornamentación de superficies planas —*Álbum de Giovanni Vincenzo de Cassale* (f. 119, moderno 121)—. Se trata de cartelas en las que se tallan motivos geométricos (puntas de diamantes, óvalos, paralelepípedos), florales, puttis o medallas. Los mismos recursos formales se utilizan en las orlas de los óculos de Santo Domingo, la traza de la Colegiata de Cangas y San Martín.

La influencia de grabados relacionados con el mundo clásico se deja sentir en los templeteos circulares que rematan los cuer-

pos de San Martín y en los que cubren a modo de «charnelas» algunas de las esculturas. En ellos quizá se este haciendo una relectura de bocetos de Francisco de Holanda (representación de la Domus Picture) o de modelos tomados de la pintura italiana del primer Renacimiento. Quizá a las mismas fuentes debemos acudir cuando analizamos las guirnaldas que adornan el friso del segundo cuerpo en la traza de la Colegiata de Cangas y que volvemos a encontrar sin apenas cambios en el dintel que cobija el vano dedicado a la Virgen en San Martín.

Las esculturas que decoran las portadas descansan sobre ménsulas, utilizando sólo en San Gonzalo de Amarante hornacinas, posiblemente fruto de una reforma posterior, y en el cuerpo central de San Martín. En el resto se recurre a modillones perlados o con acantos como aparecían ya en *Medidas del Romano*<sup>37</sup> (Sagredo, f. C-CI) y en Serlio (Lib. IV, f. LXVII).

Para el remate de las fachadas Mateo López recurre al frontón triangular si-

guiendo el esquema de las iglesias palladianas, excepto en Santo Domingo de Viana. En este caso se disponen sobre los cuerpos laterales frontones curvos tal y como aparece en el *Libro extraordinario* de Sebastiano Serlio (f. 9).

Mateo López aparece como un arquitecto retardatario y conservador cuando concibe esas magestuosas fachadas-retablo parafraseando obras de época anterior, o cuando decora los tercios inferiores de las columnas con guirnaldas; incluso cuando prefiere utilizar balaustres en lugar de columnas como en el segundo cuerpo de Santo Domingo. Sin embargo, él pone las bases del clasicismo gallego que alcanzará su momento álgido con Jácome Fernández el Viejo en la fachada del Colegio de San Clemente y quizá en el cierre del coro de la catedral. Los diseños de Mateo López tal vez no tengan respuestas en el resto del territorio nacional pero fueron una de las propuestas más originales que los talleres gallegos fueron capaces de dar.

# SOBRE EL ARQUITECTO PORTUGUÉS MATEO LOPEZ, LA IGLESIA MONÁSTICA DE SAN MARTÍN PINARIO Y EL CLASICISMO EN COMPOSTELA (1590-1605)

ALFREDO VIGO TRASANCOS

Universidad de Santiago de Compostela

Desde que Bonet Correa procedió, ya en la década de los cincuenta, a sistematizar el discurso de la arquitectura gallega de fines del Quinientos y de la totalidad del Seiscientos de un modo que puede considerarse para su tiempo ejemplar, lo habitual ha sido conceptuar al arquitecto portugués Mateo López como uno de los introductores del Clasicismo en Santiago<sup>1</sup>, una vez que fue allí donde pudo realizar, sin apenas cortapisas, la obra arquitectónica que más lo caracteriza y que no es otra que la iglesia monástica de San Martín Pinario. Bien es verdad que, en esta clasificación, el profesor Bonet no se mostraba demasiado estricto, pues reconocía que el Clasicismo de López era todavía tímido<sup>2</sup>, acaso por estar en el fondo muy apegado a formas y usos tradicionales de signo más bien retardatario. Pero con este matiz o sin él, los que posteriormente hemos trabajado sobre el período y el arquitecto en particular, lo que hemos hecho es afirmar prácticamente lo mismo o, en el mejor de los casos, enriquecer su figura con breves aportaciones de carácter secundario: Valle Pérez, por ejemplo, en 1981 era de la opinión de que el estilo del portugués, a la luz de lo que proponía el interior de la iglesia compostelana, rompía con lo precedente y dejaba abierto el camino al purismo andaluz encarnado por Ginés Martínez<sup>3</sup>; Rosende, más tarde, vio asimismo en su obra aspectos de una decidida vinculación al nuevo estilo y a ideas de impronta contrarreformista<sup>4</sup>; yo

mismo poco después llegué a apuntar vínculos estilísticos de Mateo López con el «estilo chao» portugués y aun incluso algunas resonancias difusas con lo herreriano<sup>5</sup>. Finalmente, primero Checa<sup>6</sup> y luego Vila Jato volvieron a apostar por su vinculación clasicista<sup>7</sup>, aunque haciendo hincapié esta última en que en la formación del arquitecto fue importante el peso de la tradición preclasicista en línea con el hacer de Fray Julián Romero, Joao Lópes o Velho o Gonzalo Torralba<sup>8</sup>.

Frente a esto, el único que recientemente ha tratado de revisar la condición del portugués ha sido Fernando Marías al afirmar que al arquitecto, todo lo más y con muy buena voluntad, sólo se le podía considerar renacentista<sup>9</sup>. Aceptaba, no obstante, referencias a Serlio en su obra, relaciones que apuntaban a la «Regola» de Viñola y ciertas peculiaridades que miraban a las estampas del Escorial<sup>10</sup>. En otras palabras, pese a la crítica, no descartaba del todo un eco clasicista, si bien provinciano e indirecto y asumido a través del papel, al menos en lo referente al influjo de Juan de Herrera.

Pues bien, con tantas opiniones complementarias, lo que cabría afirmar es que la aportación arquitectónica de Mateo López

<sup>1</sup> Bonet Correa, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, pp. XIX, 90 y 93.

<sup>2</sup> Ídem, ídem, p. 93.

<sup>3</sup> Valle Pérez, C., «El Renacimiento», en *Galicia Eterna*, t. V, Barcelona, 1981, p. 1016.

<sup>4</sup> Rosende Valdés, A., «El Renacimiento», en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, 1982, p. 210.

<sup>5</sup> Vigo Trasancos, A., «Renacimiento. Arquitectura», en *Gran Enciclopedia Gallega*, t. XXVI, Santiago, 1986, p. 152.

<sup>6</sup> Nieto, V.; Morales, A. J., y Checa, F., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989, p. 358.

<sup>7</sup> Vila Jato, M.<sup>a</sup> D., «Galicia en la época del Renacimiento. La Arquitectura», en *Galicia. Arte*, t. XII, La Coruña, 1993, pp. 105 y 120.

<sup>8</sup> Ídem, ídem, p. 119.

<sup>9</sup> Marías, F., «La arquitectura del clasicismo en Galicia», en *Galicia no Tempo*, Santiago, 1992, p. 176.

<sup>10</sup> Ídem, ídem, p. 177.

a la edilicia quinientista compostelana, además de importante, fue ciertamente innovadora, siquiera por esa hibridación de tradición-renovación a la que se ha aludido y que parece desprenderse de sus supuestas referencias a los italianos señalados, a iglesias como el Gesú de Roma<sup>11</sup> o San Vicente de Fora de Lisboa<sup>12</sup>, que han sido relacionadas con su obra, a edificios como El Escorial y, en fin, a artífices del prestigio finisecular de Herrera, Felipe Terzi o Baltasar Alvares, a quien se atribuyen grandes construcciones del clasicismo luso como pudieran ser la vieja iglesia de la Compañía de Jesús en Coimbra, hoy convertida en Sé Nova o San Antao o Novo de Lisboa. Y sin embargo, hoy día, enriquecido una vez más por la luz que han aportado los autores mencionados y por el estudio minucioso de la iglesia de San Martín, soy de la opinión de que todo rastro clasicista, bien de signo portugués a través de los Terzi-Alvares, o español a través de sus diferentes vías, debe ser descartado prácticamente de plano, una vez que su hacer en su obra magna de Compostela —por cierto, también la mejor documentada—, lo único que pone de manifiesto es su apego a viejas tradiciones formales y planimétricas que lo vinculan, en lo fundamental, con la edilicia lusa de mediados de la centuria y, en especial, con los centros de producción desarrollados entonces al Norte de Coimbra. Soy consciente de que tal afirmación no es en sí una novedad, pues ha sido puesta de manifiesto en ocasiones anteriores<sup>13</sup>. Pero lo que sí es novedoso es el empeño puesto en ella y su tono casi exclusivista, ya que excluye, como hemos dicho, otras vinculaciones artísticas con tendencias y planteamientos más maduros y de cronología posterior.

<sup>11</sup> Las relaciones con el Gesú y, por tanto, con la obra de Viñola, han sido puestas de manifiesto especialmente por Vila Jato, M.<sup>a</sup> D., *op. cit.*, p. 120. También en su obra titulada *O Renascimento. A Arte em Compostela*, La Coruña, 1993, p. 87.

<sup>12</sup> Prácticamente todos los autores hasta aquí mencionados no han dejado de relacionar, a algún nivel, la iglesia de San Martín con la de Lisboa, a fin de hacer hincapié, sobre todo, en su lusismo y en su clasicismo más o menos firme.

<sup>13</sup> Primeramente por Bonet Correa, A., *op. cit.*, pp. 108 y 109, y luego por Rosende Valdés, A., *op. cit.*, p. 210; Vigo Trasancos, art. cit., p. 152, y Vilato Jato, M.<sup>a</sup> D., *Galicia en...*, *op. cit.*, p. 115.

Mateo López, no lo olvidemos, llega a Galicia, según parecen indicarlo todos los indicios, hacia 1570, en que aparece documentado en Pontevedra<sup>14</sup>. Viene sin duda alguna de Portugal, seguramente de Viana do Castelo, y formado a la sombra de hombres como el dominicano español Fray Julián Romero —a quien se atribuye la iglesia de San Domingos en esa ciudad<sup>15</sup> y la de San Gonzalo de Amarante<sup>16</sup>, obras ambas de 1566 y 1540, respectivamente— y de artífices autóctonos como Joao Lópes o Velho, del que es probable fuese familiar<sup>17</sup>. Trae, pues, de Portugal una presumible experiencia constructiva, acaso una gran habilidad como maestro de cantería, todo lo más unas rudimentarias nociones teóricas y, por descontado, unos hábitos formales y compositivos que sólo podían casar con los que, en temas de arquitectura, se hacían a mediados de siglo en el norte de Portugal. Por consiguiente, son las formas luso-minhotas provincianas y retardatarias del centro de la centuria las que aporta a Galicia y a Compostela; lo que no excluye que aquí, ya en nuestro suelo, se dejase seducir por obras autóctonas de cierto relieve escenográfico como fue el caso notorio de la fachada de Santa María la Grande de Pontevedra, que tanto lo influyó en la suya de San Martín, pero que en absoluto sirve para aproximarle al Clasicismo.

Pese a todo, no se puede descartar que ya en Santiago, y en las décadas finales del XVI, López, al contacto con un arte de mayor madurez, reorientase los esquemas de su estilo arquitectónico inicial por otra senda más ortodoxa y estricta en el conocimiento y respeto a la sintaxis clásica. La dificultad, sin embargo, para aceptar esta tesis que alguna vez se ha mantenido<sup>18</sup> es

<sup>14</sup> Vid. Pérez Constanti, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, p. 334.

<sup>15</sup> Sobre esta iglesia vianense vid. Fernandes, F. J. Carneiro, *Viana monumental y artística*, Viana, 1990, pp. 86-91, y Caldas, J. Vieira, y Gomes, P. Varela, *Viana do Castelo*, Lisboa, 1990, pp. 57-62.

<sup>16</sup> Vid. al respecto Gil, J., *As mais belas igrejas de Portugal*, t. I, Lisboa, 1988, pp. 96-99.

<sup>17</sup> La posibilidad de lazos de parentesco con la familia de los Lopes de Viana do Castelo ya fue manifestada en su día por Bonet Correa, A., *op. cit.*, p. 109, y desde entonces se ha venido aceptando sin ninguna contestación.

<sup>18</sup> En efecto, tanto Bonet Correa, A., *op. cit.*, p. 93, como Valle Pérez, C., art. cit., p. 1015, y Vila Ja-



que en Santiago nada había que lo pudiera reconducir y no se apreciaba tampoco en su obra rastro alguno que pueda relacionarse con el arte renovado portugués más tardío, y mucho menos con la obra del español Herrera. Lo confirma el estudio de su obra más completa en Compostela: la iglesia de San Martín Pinario, a la que ya nos hemos referido y que es preciso saquemos a colación aquí para tratar de confirmar lo que se ha dicho.

No cabe dudar, en efecto, que fue Mateo López, además de el constructor junto a Benito González Araujo<sup>19</sup>, el encargado de formular el plan general y completo de toda la iglesia de Pinario en los años finales de la década de 1580, quizás en 1589, una vez que la primera piedra pudo colocarse sin problema alguno el 25 de julio de 1590, coincidiendo con los festejos organizados para celebrar el día del Apóstol, patrón de la ciudad<sup>20</sup>. Digo esto porque a veces se ha dudado, no ya de que fuese López el responsable del plan<sup>21</sup>, sino de que el maestro hubiese ideado un proyecto global para el templo en lo referido a planta, alzado y fachada principal<sup>22</sup>. Y la documentación es

clara al respecto<sup>23</sup> y casa además perfectamente con lo que se puede entrever del estudio del edificio, que en todo momento sintoniza con la arquitectura lusitana que López hubo de conocer durante sus años de formación y práctica en el país vecino.

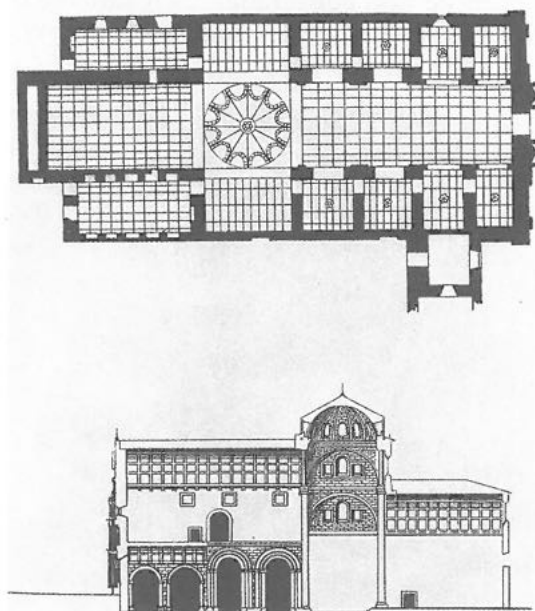


Fig. 1. Planta y sección longitudinal de la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela sin los añadidos de época barroca.

to, M.<sup>a</sup> D., *O Renascimento...*, op. cit., p. 86, han supuesto sin ningún fundamento que, a partir de 1583, año en que López se instala en Santiago, su estilo arquitectónico sufrió una considerable evolución al contacto con el Clasicismo.

<sup>19</sup> La actividad constructiva de los dos maestros en la iglesia de San Martín se desprende de la lectura de un importante documento de 1597 sacado a la luz por Pérez Costanti, P., op. cit., p. 335. Se trata de un contrato de construcción y dice lo siguiente: «... Más ha de hacer (Mateo López) en la pared de sobre la capilla que está junto al Sto. Oficio, demás de lo que Benito González está obligado a hacer, las almofadas de la esquina...». Esto confirma que la iglesia fue erigida por el sistema de contratas y que en ellas participaron a la vez los dos maestros, aunque cada uno relacionado con una parte del edificio en particular. Sin duda, era el mejor sistema para que las obras fuesen a buen ritmo.

<sup>20</sup> Vid. Barreiro Fernández, J. R., «Abadologio del Monasterio benedictino de San Martín Pinario en Santiago de Compostela (1607-1835)», *Studia Monastica*, VII, 1, 1965, p. 150. El acontecimiento tuvo lugar durante el mandato del abad Fray Antonio de Comontes.

<sup>21</sup> Esto tal vez se explique por el hecho de aparecer Mateo López mencionado en la documentación sólo como responsable de la construcción de partes concretas de la iglesia.

<sup>22</sup> Difícilmente se puede entender que en una iglesia de nueva planta y de tanta amplitud se puedan iniciar las obras sin antes saber qué tipo de construc-

La planta, por ejemplo, si bien más grandiosa y amplia que la mayoría de las portuguesas de su tiempo, tiene una coherencia absoluta de diseño que excluye la posibilidad, siquiera remota, de que no responda al plan inicial: un gran esquema de nave única con coro-tribuna a los pies y capillas-hornacinas intercomunicadas, amplio cru-

ción se quiere hacer. En consecuencia, es imprescindible un planteamiento previo y general del edificio en todas y cada una de sus partes, lo que no excluye la posibilidad de que, *a posteriori*, dicho plan pueda ser modificado por diversas causas. Eso fue lo que, de hecho, ocurrió en San Martín. Por tanto, no parece adecuado pensar que el maestro portugués dejase sin resolver el problema del cimborrio sólo porque fue esa parte justamente lo que más tarde se modificó. Vid. Vila Jato, M.<sup>a</sup> D., *O Renascimento...*, op. cit., p. 87.

<sup>23</sup> No hay más que analizar la documentación recogida por Pérez Costanti para comprobar que, en efecto, unos dibujos muy pormenorizados tuvieron que hacerse de cada una de las partes de que se compone el edificio. Sólo así se entiende que los contratos de construcción sean tan precisos en sus descripciones. Vid. Pérez Costanti, P., op. cit., pp. 335 y ss.

cero, profunda capilla mayor de cabecera recta y sendas estancias adosadas a ella para servir de sacristía y tránsito para las dependencias monásticas, todo bien definido por un rectángulo perimetral (fig. 1). Se trata en suma de un tipo de planta ya conocido y muy utilizado desde el siglo XV en iglesias de tipo conventual<sup>24</sup>, vigente todavía en el XVI, sin nada que ver con el vi-

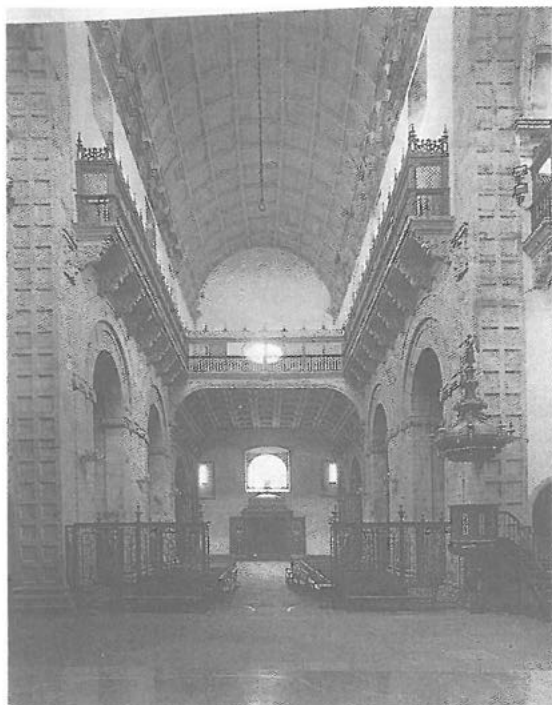


Fig. 2. Vista interior de la iglesia de San Martín Pinario. Santiago.

ñolesco Gesú de Roma<sup>25</sup> y dispuesto a servir de base, en ese mismo siglo, a la iglesia clasicista más convencional, que en España puede tener su muestra en la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos, obra de hacia 1572-75, y, en Portugal, en San Vicente de Fora de Lisboa, planeada al parecer por Terzi en 1582 pero no iniciada hasta 1590<sup>26</sup>, lo que la convierte en estricta coetánea de la de San Martín Pinario.

<sup>24</sup> Al respecto vid. Marías, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, pp. 119 y ss.

<sup>25</sup> En alguna ocasión la planta compostelana se ha puesto en relación con la del Gesú de Roma. Hay que decir, sin embargo, que ambas responden a tradiciones y planteamientos muy diferentes, siempre más complejos e italianizantes en la iglesia de los jesuitas romanos.

<sup>26</sup> Vid. Kubler, G., *Portuguese plain architecture. Between spices and diamonds*, Middletown, 1972, pp. 80 y ss.

Este parentesco planimétrico y cronológico, sin embargo, puede llamar a engaños, porque las similitudes que puede haber entre la iglesia benedictina de Santiago y la de Lisboa no pueden atribuirse, en absoluto, a ningún tipo de conocimiento ni relación mutuas. Más bien se explica porque ambas derivan de un esquema eclesial común bien luso o español, pero en todo caso ibérico, que podría tener prototipos evidentes en obras como San Juan de los Reyes de Toledo, San Jerónimo de Granada o muy especialmente en San Esteban de Salamanca, proyectada por Álava en 1524; o, referido ya al contexto portugués, en la idea básica de la planta de la iglesia del monasterio de Santa Cruz de Coimbra<sup>27</sup>, en las ya citadas y más sencillas de Amarante y Viana, en la de San Antonio de Montemor o Novo<sup>28</sup> o, por poner ya un ejemplo tardío, en la proyectada por Francisco Velasques en 1572 para el Salvador de Grijó, cercana a Oporto<sup>29</sup>. Todas preludian la de San Vicente de Fora, con la diferencia de que aquéllas tienen unos planteamientos murales y organizativos bastante sumarios y elementales y la de San Vicente, en cambio, es ya de un clasicismo estructural bastante modélico; lo mismo que la Sé Nova de Coimbra, San Antao o Novo de Lisboa, que es de 1613, o la del Espíritu Santo de Vila da Feira, inmediata a Aveiro, y que empezó a levantarse en 1618<sup>30</sup>.

En contra se podría argumentar, porque así muchas veces se ha recogido, que con San Vicente comparte San Martín la idea y solución del retrocoro tras el altar mayor<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Atribuida al arquitecto Diogo de Boutaca se inició, al parecer, en 1507. Vid. Dias, P., *A arquitectura em Coimbra na transição do gótico para a renascença, 1490-1540*, Coimbra, 1982, pp. 109 y ss.

<sup>28</sup> Construida a partir de 1561, suele ponerse en relación con los monumentos dominicanos levantados a partir de 1540 en Portugal por Fray Julián Romero. Vid. Espanca, T., *Inventario artístico de Portugal. Distrito de Évora*, t. VIII, Lisboa, 1975, pp. 316 y ss.

<sup>29</sup> Más información en Kubler, G., *op. cit.*, pp. 69 y ss.

<sup>30</sup> Respecto a esta última, vid. Gonçalves, A. Nogueira, *Inventario artístico de Portugal. Distrito de Aveiro. Zona do Norte*, t. X, Lisboa, 1981, pp. 53 y ss.

<sup>31</sup> Este argumento, en efecto, siempre ha salido a colación para confirmar el posible parentesco entre ambas iglesias. En todo caso, los primeros en señalarlo fueron Schubert, O., *Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924, p. 268, y Bonet Correa, A., *op. cit.*, p. 111.

Pero tampoco éste es un argumento convincente para aproximar ambas iglesias más de lo estrictamente necesario, ya que, mientras el templo lisboeta, acaso por influjo italiano (fue utilizado con frecuencia en iglesias conventuales por Domenico Giunti, Galeazzo Alessi y el propio Palladio) o español (recuérdense las soluciones de Herrera para la Catedral de Valladolid y la iglesia de Santa María de la Alhambra en Granada) lo planeó ya desde el principio en el proyecto de 1582, en Santiago no aparece documentado hasta 1639, en que la comunidad benedictina encarga a Mateo de Prado que labre la gran sillería<sup>32</sup>. Por consiguiente, lo que López debió planificar fue, sencillamente, un presbiterio profundo, tal vez pensado para alojar un coro pero que iría no detrás sino delante del altar, como es típico en ejemplos portugueses y también en algún caso español del que es muestra el que estuvo previsto para San Esteban de Salamanca<sup>33</sup>.

Si la planta no confirma en absoluto la vinculación de López al Clasicismo, menos si cabe se aprecia en la organización estructural del interior, que manifiesta, a todas luces, las limitaciones y servidumbres de nuestro arquitecto, poco habituado, como se verá, al manejo de la gramática nacida al amparo de la arquitectura antigua. Vocación de edificio «al romano» sí parece que tuvo desde el principio, una vez que Jerónimo del Hoyo, en 1607, no dejaba de señalar que la iglesia de San Martín, además de grande, muy alta y de muy buena canteoría, se estaba construyendo de «famosa arquitectura»<sup>34</sup>, lo que parece dar a entender la singularidad del estilo y su novedad en Compostela, al menos en un edificio de estas características. Mas, a decir verdad, aunque no se le puede negar su vocación renaciente, es innegable que también dista mucho de interpretar las reglas con corrección; hasta el punto de resultar incomprensibles muchas de ellas. La proporción del

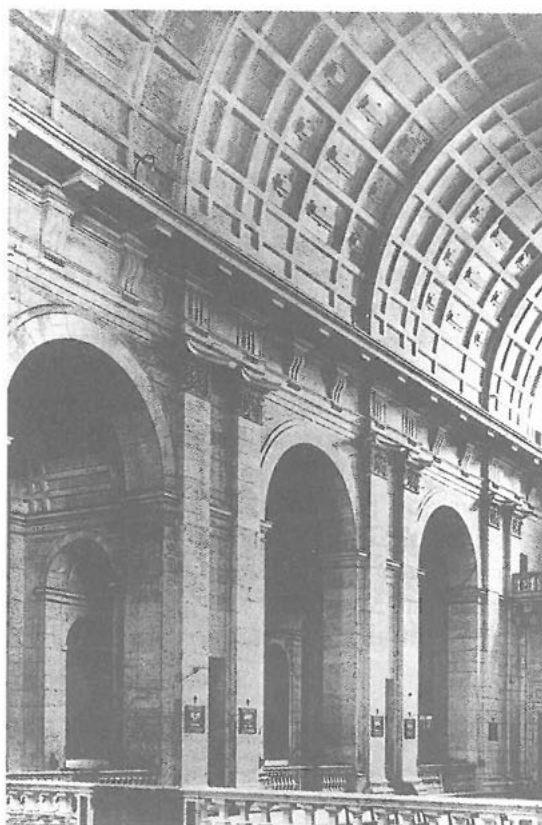


Fig. 3. Interior de la iglesia de San Vicente de Fora en Lisboa (Portugal).

interior, de hecho, escapa por completo a toda medida clásica al alcanzar una altura excesiva y vertiginosa de estirpe gótica visible en todo lo que concierne a la gran nave mayor (fig. 2). Junto a ello también es extraña, rudimentaria y provinciana la manera en que López resuelve la estructuración de los muros, que carecen de articulación<sup>35</sup>, y, todo lo más, debieron de resolverse con un elemental sistema bipartito subrayado por una simple imposta que cruzaría horizontal por donde hoy vemos los balcones seiscentistas del coro (fig. 1). Los órdenes arquitectónicos, a su vez, reciben un tratamiento irregular, bien al utilizarse como simples adornos de las emboaduras de las capillas —por lo demás, decoradas con arcos doblados a la manera medieval—<sup>36</sup>, o al adoptar unas proporciones desmesuradas que rompen con toda norma, incluso para órdenes gigantes,

<sup>32</sup> Respecto al coro puede encontrarse amplia información en Rosende Valdés, A., *La sillería de coro de San Martín Pinario*, La Coruña, 1990.

<sup>33</sup> Vid. Rodríguez G. de Ceballos, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca*, Salamanca, 1987, pp. 30 y 31.

<sup>34</sup> Hoyo, J. del, *Memorias del Arzobispado de Santiago*, Santiago, s.a., p. 64. El manuscrito original es de 1607.

<sup>35</sup> Esta peculiaridad ya fue señalada en su día por Rosende Valdés, A., *El Renacimiento...*, op. cit., p. 210.

<sup>36</sup> «Al románico» los denominó Marías, F., «La arquitectura...», art. cit., p. 176.



como ocurre con las pilastras jónicas que articulan los pilares del crucero. Añádase que existe también en el interior una total disparidad de ejes y ritmos entre las nervaduras ortogonales de la bóveda de cañón, las rectilíneas ventanas altas, la puerta y arco que dan al coro alto y las embocaduras de las capillas de la zona inferior. Súmese que también carecen de estilo todas las puertas y ventanas que se ven en la fábrica<sup>37</sup>, que no son casetones en sentido estricto las formas ortogonales de las bóvedas y que tampoco son machones de tipo clásico con su típica forma ochavada los pilares torales que sostienen la cúpula<sup>38</sup>. Y con todo ello se podrá concluir que toda relación con un interior clasicista al estilo de San Vicente de Fora de Lisboa (fig. 3) o de la iglesia del Colegio del Cardenal en Monforte<sup>39</sup> no tiene razón de ser. Entre otras cosas porque esta forma ru-



Fig. 4. Interior de la iglesia de San Gonzalo de Amarante (Portugal).

dimentaria de organizar el espacio y el muro interior una vez más se explica por su formación provinciana y norteña en el Portugal de los años cincuenta y sesenta, y por su deseo de evocar edificios religiosos que pudo

conocer, como es el caso de San Gonzalo de Amarante (fig. 4) o San Domingos de Viana, la iglesia matriz de Ponte da Lima y, presumiblemente, también obras religiosas más lejanas como las iglesias de los Colegios de Nosa Senhora da Graça y de San Bento de Coimbra<sup>40</sup>, o la del convento de San Antonio en Montemor-Novio.

Sea como fuere, uno de los aspectos internos de la iglesia de San Martín que más han llamado siempre la atención es la forma en que está resuelto el alzado a partir del crucero en brusco escalonamiento hasta la capilla mayor. Sin duda, se asienta sobre la planta ideada por Mateo López y sobre un arranque mural también por él construido, ya que Hoyo, que describe la iglesia en 1607 al poco de fallecer nuestro arquitecto, no duda en afirmar que «las capillas y parte del crucero están por extremo bien hechas»<sup>41</sup>; lo que también confirma poco después el padre Yepes: «Yo vi algunas capillas hechas y acabadas y parte del crucero y portada, y me admiré de su fábrica»<sup>42</sup>. Pero el escalonamiento en cuestión, que siempre se ha interpretado como un influjo más de tipo portugués<sup>43</sup>, creo que no debe vincularse esta vez al hacer del arquitecto, sino a una clara y decidida reforma posterior que, con toda seguridad, quiso poner, siquiera en el terreno de las proporciones, unas ciertas medidas correctoras más acordes con el modelo clásico. López debió de proyectar un alzado con crucero cupulado al estilo de Amarante y seguramente una capilla mayor de idéntica altura o poco menor. En la obra actual, sin embargo, se aprecia un cambio drástico de alturas y una evidente corrección proporcional que debe vincularse al cambio de trazas que, entre 1603 y 1606, a requerimiento de los benedictinos, dio el arquitecto andaluz Ginés Martínez, que era por esos años maestro de obras de la Catedral Compostelana<sup>44</sup>. Esto explicaría a la perfección la

<sup>37</sup> De hecho se configuran de una manera un tanto tosca y rudimentaria, elemental, consistente en conferirle a los perfiles una extraña forma ligeramente curvada.

<sup>38</sup> Sobre el carácter arcaizante de los pilares torales de San Martín que desconocen la solución ochavada clasicista ya llamó la atención recientemente Marías, F., «La arquitectura...», art. cit., p. 177.

<sup>39</sup> Este ejemplo viene al caso dada su coetaneidad —es obra de 1592— y porque, mientras no se demuestre lo contrario, es la primera iglesia gallega de configuración verdaderamente clasicista.

<sup>40</sup> Son obras, respectivamente, de hacia 1555 y 1576. La segunda, no obstante, parece algo más madura en sus planteamientos que San Martín.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, p. 64.

<sup>42</sup> Yepes, Fr. A. de, *Crónica General de la Orden de San Benito*, Madrid, 1959, t. II, p. 52. La edición original es de 1609.

<sup>43</sup> *Vid.* Bonet Correa, A., *op. cit.*, p. 110.

<sup>44</sup> Aunque no existe respaldo documental que lo confirme, las correcciones de Ginés Martínez para San Martín tuvieron que redactarse entre los años



frase, casi lapidaria, recogida en un documento de 1611 que dice: «Item mandamos al Padre Abad que se prosiga la obra principal de la iglesia sin levantar mano de ella... y en la dicha obra se siga en todo la traça y modelo de Ginés Martínez maestro de cantería»<sup>45</sup>. Así pues, creo que debe atribuirse al andaluz el nuevo orden proporcional de toda la cabecera, las ventanas serlianas que se abren en el crucero y en la capilla mayor y, puesto que tuvo necesariamente que resolver el problema de la cúpula, ¿por qué no puede ser él el ideador de la solución actual para el cimborrio, aunque la ejecutase años después Fernández Lechuga? A fin de cuentas ambos, provenían del Sur, del medio granadino-jienense, y las formas del cimborrio es indudable que se explican aludiendo a lo que allí había<sup>46</sup>.

Del interior del edificio religioso queda por resolver, no obstante, el problema de las estancias adosadas al presbiterio y presumiblemente destinadas a *statio* y sacristía, y al coro-tribuna que se levantó a los pies. Han levantado siempre polémica de atribución<sup>47</sup>. Pero no me cabe la menor duda de que en este caso parece correcto lo que afirma Vila Jato al atribuir al portugués las dos estancias de la cabecera<sup>48</sup> y considerar el coro alto actual una obra posterior<sup>49</sup>. Lo primero se sostiene por lo bien integradas que las dos estancias están en la planta general y porque, en alzado, ambas utilizan los mismos elementos morfológicos que la gran nave y tienen asimismo un similar tono arquitectónico, un tanto rudo y

provinciano<sup>50</sup>. Con todo, excluyo como obra de López las ampliaciones que ambos espacios sufrieron, seguramente en la segunda mitad del siglo XVII, en un estilo de mayor madurez y sin duda para comunicar mejor la iglesia con las nuevas dependencias monásticas. Y respecto al coro alto tampoco dudaría que es obra posterior —sin duda, de cuando se hicieron los balcones de la tribuna—, dada su corpulencia, el tono recio de sus casetones y su rica decoración barroquizante. Esto, no obstante, no descarta que la iglesia, antes, desde el momento mismo en que se proyectó, no tuviese otro coro en el mismo lugar; de hecho, lo tuvo al menos en proyecto, ya que lo indica la documentación conservada<sup>51</sup> y lo confirman, asimismo, las capillas quinientistas que se disponen a los pies y que, por ello, son sutilmente más bajas que las restantes. Fueron cuatro en su día, dos por lado. Hoy, sin embargo, sólo restan dos abiertas al sotacoro, ya que las primeras de cada lado se cegaron en el XVII para macizar el arranque de las torres que entonces se pensó levantar.

De cómo sería el coro proyectado o construido por Mateo López nada se sabe, pues ni hay referencias documentales ni tampoco descripciones literarias a él referidas. Pero no es difícil especular que pudo ser muy parecido al ya destruido de Santa María la Grande de Pontevedra —que conocemos por viejas fotografías—, entre otras razones porque fue proyectado y levantado por el mismo arquitecto entre 1570 y 1571<sup>52</sup>. Coincide con el actual en lo plano de su perfil; no obstante, el de Pontevedra estaba vestido en su cara exterior con decoración menuda de recuadros

mencionados coincidiendo con su estancia en la ciudad. Nunca fue maestro de obras de los benedictinos; por consiguiente, que recurriesen a él o bien se explica por el fallecimiento de López, entre 1605-6, ó porque la congregación, en un momento dado, dejó de tener confianza en el portugués lo mismo que en su proyecto para la iglesia.

<sup>45</sup> Vid. Pérez Costanti, P., *op. cit.*, p. 364.

<sup>46</sup> Esta relación fue, de hecho, señalada hace tiempo por Bonet Correa, A., *op. cit.*, p. 155.

<sup>47</sup> De hecho, la supuesta sacristía convertida después en oratorio de San Felipe Neri ha sido atribuida comúnmente a Ginés Martínez. Vid. ídem, ídem, p. 127, y, del mismo autor, *Figuras, modelos e imágenes en los tratados españoles*, Madrid, 1993, p. 141.

<sup>48</sup> *O Renascimento...*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>49</sup> Vid. «San Martiño Pinario en su acontecer pasado: el esplendor de un monasterio», en *Galicia no Tempo*, Santiago, 1990, p. 76.

<sup>50</sup> Es probable, además, que a una de ellas —la presumiblemente destinada a sacristía— haga referencia un documento de 1611 sacado a la luz por Pérez Costanti, P., *op. cit.*, p. 168. Se refiere al encargo al platero José Felipe de un relicario de plata para la «sacristía» de San Martín. Así pues, de ser cierta esta apreciación habría que aceptar que esta parte de la iglesia estaba acabada en ese año.

<sup>51</sup> En efecto, en un documento de 1595 se indica expresamente que López realice las capillas que están «debajo del coro y con las mismas molduras y florones que tienen las que están hechas». Vid. Pérez Costanti, P., *op. cit.*, p. 335.

<sup>52</sup> Más información en Filgueira Valverde, J., *La Basílica de Santa María de Pontevedra*, La Coruña, 1991, pp. 62-64.

en casetón que, por cierto, son muy parecidos a los que ornamentan el festón interno de las largas pilastras que atan el cruce.

Del edificio compostelano resta por estudiar su gran fachada, que se abre suntuosa hacia una de las plazas de la Ciudad Apostólica (fig. 5). Siempre se ha visto como una hibridación de dos soluciones contrarias: como una obra retardataria que no duda en aplicar como reclamo, en la calle principal, un riquísimo retablo pétreo de raíz plateresca que ha sido adecua-

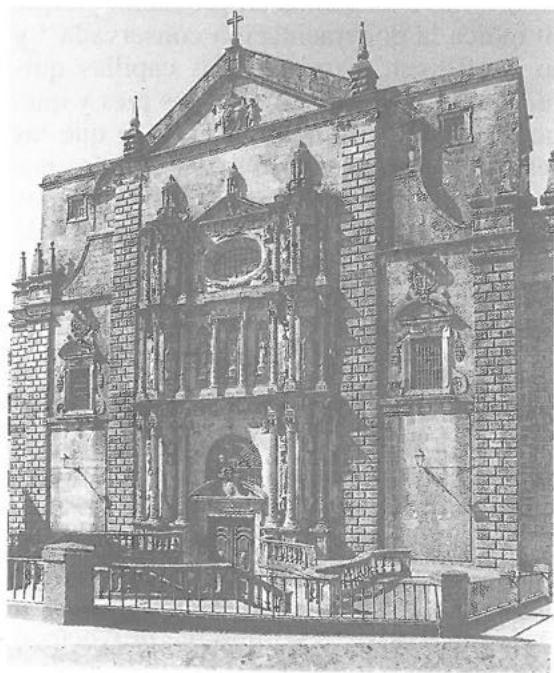


Fig. 5. Fachada de la iglesia de San Martín Pinario. Santiago.

damente relacionado con el de San Domingos de Viana<sup>53</sup> y con el de Santa María de Pontevedra<sup>54</sup>, tan conocidos ambos por nuestro autor; y junto a ello como un esquema de fondo que se ha querido ver como un influjo de Viñola y, en consecuencia, del Gesù de Roma<sup>55</sup>. A mi entender, es correcto lo primero y se puede enriquecer con otras obras lusitanas como la ya

mencionada de Amarante<sup>56</sup>, la de la iglesia matriz de Torre de Moncorvo, la fachada de la Catedral de Miranda do Douro o, para finalizar, con la iglesia de la Misericordia de la ciudad minhota de Braga. Más difícil es, en cambio, aceptar la segunda opinión en un hombre como Mateo López, tan mal versado en cosas del Clasicismo. Quizá por ello, Vila Jato, en una reciente publicación, llegó a sugerir que este esquema no correspondía al plan del portugués, al menos en lo referido a las pilastras almohadilladas, los aletones de unión y el frontón de remate<sup>57</sup>. Sin embargo, la documentación exhumada por Pérez Costanti no deja lugar a dudas sobre este respecto y señala con claridad que las pilastras estaban con los actuales órdenes, los almohadillados también<sup>58</sup>, y asimismo el frontón triangular, que se dice, incluso, habría de llevar la imagen de San Martín «de medio reliebo»<sup>59</sup>. Además, es suficiente con mirar al esquema de la fachada de la iglesia de Viana do Castelo para comprobar que es en todo similar salvo en pequeños detalles. Es obra datada en 1576, aunque seguramente se trazó diez años antes, cuando supuestamente Julián Romero inició la iglesia. En todo caso, hay que aceptar que fue la referencia de López para San Martín con el aditamento de un frontón, por cierto muy semejante al que remata la iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios de Tiobre, en Betanzos, y que se da como obra del trasmerano Herrera y de 1568.

Todo esto, sin embargo, no basta para explicar la italianizante silueta de todo el frente, que niega, no obstante, el concepto

<sup>56</sup> Ídem, *O Renacemento...*, op. cit., p. 88.

<sup>57</sup> Ídem, ídem.

<sup>58</sup> Op. cit., p. 335. El documento en cuestión, de 1597, dice lo siguiente: «Más ha de hacer en la pared de sobre la capilla que está junto al Santo Oficio... las almofadas de la esquina poniendo un capitel que las alcancen todas con su arquitrabe, friso y cornisa de la orden dórica...».

<sup>59</sup> Op. cit., p. 336. «Y demás de ello ha de subir las almofadas de la misma portada todo el alto que fuese necesario... y asimismo ha de hacer todas las figuras de la delantera... las cuales dichas figuras han de ser conforme... la traza lo demuestra eceto que en donde se demuestra el Sr. San Martín se ha de hacer una media figura del Dios Padre y el San Martín en el frontispicio alto de medio reliebo...». El documento lleva la fecha de 1598.

<sup>53</sup> El primero en relacionar el retablo compostelano con el vianense fue Martín González, J. J., «Un precedente de la fachada de la iglesia de San Martín Pinario», *C.E.G.*, Santiago, 1963, pp. 253-254.

<sup>54</sup> Bonet Correa, A., *La arquitectura...*, op. cit., p. 107-108.

<sup>55</sup> Vila Jato, M.<sup>a</sup> D., *Galicia en...*, op. cit., p. 120.

de superposición de cuerpos, tan grato a Alberti, Serlio o Viñola, y opta, en cambio, por la yuxtaposición jerarquizada de calles y por el notorio destacar de la central a la manera en que se prodigó en España en ciertas iglesias de la segunda mitad de siglo. Tal vez es el único rasgo que

podemos conciliar con ideas clasicistas. De todas formas, también es posible que sea un rasgo asumido de su relación con el dominico español Julián Romero, tal vez mejor formado, antes que un préstamo directo de imágenes o lecturas tomadas no de Viñola, sino todo lo más de Serlio<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Lo que podría explicarse teniendo en cuenta que Serlio empezó a traducirse al castellano a partir de 1552.





# EL DESBORDAMIENTO Y LA LIMITACIÓN DEL CLASICISMO EN LA TEORÍA DEL ARTE DEL SIGLO DE ORO

JESÚS RUBIO LAPAZ

Universidad de Granada

El Clasicismo como clave estética en cuanto a la recuperación del mundo de la antigüedad y su universalización impositiva desde el punto de vista ideológico-cultural a partir del Renacimiento y hasta el siglo XVIII, va a provocar una serie de complejas interrelaciones en su adecuación en las coordenadas espacio-temporales de esta aplicación. La especificidad geográfica así como el desarrollo evolutivo, tanto orgánico como por factores extrínsecos, van a hacer que el Clasicismo vaya abriéndose a nuevos y variables postulados que lo desbordan y, a la vez, lo enriquecen, en un ambicioso proceso de engrandecimiento teórico donde los debates especulativos van a definir la problemática entre presupuestos escritos y producción plástica.

Los planteamientos estéticos en el Siglo de Oro español van a estar caracterizados por la compleja adecuación o interrelación de dos programas fundamentales a finales del siglo XVI: la recepción del clasicismo italiano, sustentado sobre los modelos del humanismo erudito y minoritario, y la proyección social masificada de la retórica ideología religioso-imperial de fuerte contenido moralizante, sensitivo y emocional. La variable y difícil convivencia de los dos postulados va a determinar la creación de un «clasicismo hispano» tremendamente sugerente que parte del referente italiano pero que cobra una fuerte personalidad propia que llegará a sus cotas más altas en la creatividad artística de nuestro Barroco.

La preponderancia de la Retórica va a imponer sus normas a las teorías estéticas. Ello provoca que los caracteres de la función del arte varíen en el panorama seiscentista en el que se enfocará la línea erudita hacia el estamento social más elevado, quedando la emocional como medio idó-

neo para realizar la persuasión del sector popular masificado, que no es capaz de entender la carga intelectual de la primera, pero que es fácilmente afectado con una intervención sentimental basada en un arte directo que se hace llamativo, tanto formal como temáticamente, a los sentidos.

Esta problemática tiene su base en la teoría aristotélica, concretamente en los postulados de la Retórica y la Poética, categorías profundamente identificadas en el Humanismo. El pintor o artista, a través de la mimesis de la naturaleza y de los resultados que de ella se derivan, tiene la función de instruir a la sociedad. Si este carácter didáctico-persuasivo se concibe desde un punto de vista racional y altamente erudito, se llegará a unas manifestaciones más abstractas, tendentes a lo perfecto y convenientemente idealizadas, cuyo destinatario será un sector minoritario, elevado y culto, según los presupuestos más puramente manieristas. Por el contrario, si esta labor retórica se desarrolla desde la exposición clara y concreta de la realidad sensible, por la que se trata de llevar a cabo una afectación de los sentidos y las emociones a partir de la disposición de elementos cercanos y familiares, derivará en unas producciones «naturalistas» donde las imágenes y las escenas son fácil y rápidamente aprehensibles para el sector popular por la inmediatez de la representación. En definitiva, nos encontramos en la dialéctica humanista de lo idealizado, abstracto o «poético» y lo verídico, inmediato o «histórico» de la preceptiva aristotélica, según la función persuasiva que le es asignada en la época.

Hay que señalar que esta actitud preferente de lo real o verídico en su función persuasiva hacia el sector popular, manifestada en esa estética «realista», se desarrolla

en el ambiente trentino de la Italia de la segunda mitad del Quinientos<sup>1</sup>. En este momento serán las nuevas órdenes religiosas contrarreformistas las que adoptarán esta postura de intervención social masificada, tendiendo hacia una cultura realista e inmediata fácilmente aprehensible por su identificación con el estamento menos elevado. En este contexto, la inmediatez y el sentido verídico de la «composición de lugar» jesuítica tiene una enorme influencia, todo ello enmarcado en la importancia dada a la función de los sentidos (tan repudiados en la racionalista e idealizada teoría clasicista oficial, basada fundamentalmente en el entendimiento) en los *Ejercicios* de Ignacio de Loyola. Esta línea se continúa con las *Imágenes* del padre Jerónimo Nadal, también de la Compañía, cuyas intenciones en esta obra, como señala Rodríguez de Ceballos, eran las de circunscribir cada escena evangélica de una manera lo más rigurosa posible a la realidad histórica, geográfica y topográfica pertinentes<sup>2</sup>.

Igualmente esta tendencia ideológica la reflejarán los tratadistas que a partir del Concilio de Trento intentan conducir la actividad figurativa dentro de las más extremadas actitudes moralistas. Así Gilio, en su *Diálogo*, donde censura los errores de la pintura, publicado en 1564, establece algunos postulados teóricos que prefiguran ya características que desarrollará la pintura «naturalista» con fines persuasivos contrarreformistas establecidos por el pensamiento jesuita, en un proyecto donde domina la preeminencia de la Historia<sup>3</sup>. De esta ma-

nera, al referirse a la imagen de la figura de Cristo, critica que se representase hermosamente y no refleje la realidad, planteamiento que, como señala Schlosser, se adecúa a las preferencias especulativas de los poderes contrarreformistas, donde «la pretensión de verdad histórica, afirmada primero por la Iglesia en un sentido especial suyo, encuentra un eco cada vez más intenso en la aurora de la nueva investigación histórico-filológica»<sup>4</sup>.

De esta manera, la producción artística con una mayor proyección social masificada debía contener ciertas características fácilmente «comunicativas», lo que exigía un lenguaje claro y directo, teniendo que omitir ciertos planteamientos cuando su función persuasiva se dirigiera al estamento inculto. Los religiosos desaprobaban los contenidos que ellos denominaban indecorosos en la intervención popular, pero a nivel aristocrático y minoritario, los temas clásicos se seguían desarrollando, con todas las implicaciones simbólicas y alegóricas que conllevaban, ya fuera dentro de la elevada pero escasa pintura clasicista o, sobre todo, dentro de los tratados estéticos que legitimaban teóricamente esta tendencia, minoritaria cuantitativamente pero prevaeciente cualitativamente por representar a los estamentos elitistas en el poder de la jerárquica sociedad barroca.

Es en los inicios del Quinientos cuando llegan a España los primeros ejemplos del estilo transalpino, tardando en adoptarse en sus aspectos más profundos o implicativos, mientras que su faceta puramente teórica

<sup>1</sup> «El artista no sólo no debía introducir herejías conocidas en sus pinturas; estaba además constreñido a atenerse muy estrictamente a las historias bíblicas o tradicionales que tomaba de la Biblia sin permitir que su imaginación añadiese adornos que las hiciesen más interesantes.... El pintor debía concentrar toda su atención en el modo de representar la historia de la manera más clara y precisa... Todos los intérpretes directos de Trento ya mencionados subrayan la necesidad de precisión en la representación de temas religiosos» (Blunt, A., *La teoría de las artes plásticas en Italia (del 1450 a 1600)*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 120).

<sup>2</sup> Rodríguez G. de Ceballos, A., «Las *Imágenes de la Historia Evangélica* del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma», *Traza y Baza*, 5, 1974, pp. 77-95. La referencia es de la p. 88.

<sup>3</sup> Así, aunque «Gilio... divide a los pintores en tres grupos: poéticos, históricos y mixtos. Los primeros son, como los poetas, libres de inventar sus temas, siempre que sigan la recomendación de Hora-

cio, de atenerse a la naturaleza y evitar la incongruencia, mientras que el segundo grupo, como hemos visto, carece en absoluto de libertad de invención, si es que en la definición de invención se incluye cualquier versión imaginativa de un tema religioso o histórico. El tercer grupo, que tiene mucho en común, dice Gilio, con los grandes poetas épicos de la antigüedad, mezcla a placer realidad y ficción»; no obstante, «unas cuantas figuras alegóricas, y éstas sólo porque tienen la sanción de los ejemplos clásicos, serán, pues, casi la única desviación de la verdad objetiva que los celosos teólogos permitan al arte religioso, y no puede decirse que éstas dejen mucho terreno a la imaginación. Por lo demás, el pintor de temas religiosos es, como hemos visto, el que pinta los hechos literales de la historia» (Lee, R. W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982; pp. 69-70).

<sup>4</sup> Schlosser, J., *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 367.

no se adentrará en toda su complejidad hasta finales de la centuria. Por tanto, serán los planteamientos quinientistas los que se asuman y se traten de adaptar al contexto político-cultural español.

La enorme aceptación que la cultura pagana greco-latina había adquirido, tenía que ser perfectamente encauzada y dirigida por la Iglesia contrarreformista para impedir que los fieles se desviaran de la legítima revelación divina de origen bíblico. Ante esto, nada más lógico y sencillo que retomar y recalcar una tradición que se remontaba hasta los Padres y que ya había sido utilizada en los albores del Humanismo, por la cual se consideraba a la mitología clásica como una evolución equivocada de los fundamentos teológicos únicos y verdaderos, que eran los del Antiguo Testamento. De esta manera se aseguraba perfectamente la «pureza» religiosa del momento, a la vez que se aprovechaba el importante arraigo que tenía la cultura greco-romana en el plano socio-cultural, ayudando, por otra parte, a desmitificarla, al considerarla una degeneración de la auténtica revelación divina, en una concepción hacia lo mitológico, que tendrá importantes consecuencias en cuanto a su reputación en el siglo XVII. Este proceso se aprecia al estudiar el tratamiento que lo profano sufre en el ambiente romano de la segunda mitad del XVI, en donde la ofensiva moralizadora en este campo es determinante<sup>5</sup>.

Así, la cultura hebrea se convierte en origen del resto de culturas, en unos planteamientos que abarcan a todas las artes liberales. Esta tesis ejercerá una gran influencia en el humanismo español al ser una preciosa oportunidad para demostrar la dependencia directa de lo hispánico antiguo con respecto a lo hebreo, superando así la «corrupta» evolución clásica.

En el siglo XVI se producen pocas y tímidas incursiones sobre el debate clasicista; sólo en los últimos años se va a configurar un foco cultural en Sevilla que introduzca la teoría del arte como disciplina de primer orden en el seno de las academias humanistas hispalenses. Pablo de Céspedes se erigirá en el introductor de es-

tas discusiones que posteriormente condensará y extenderá Francisco Pacheco en sus diferentes tratados.

Céspedes se nutre de las especulaciones del manierismo italiano, donde ya se producía una revisión importante de los postulados del clasicismo renacentista. De esta manera, aunará en sus obras escritas los preceptos aristotélicos de la mimesis perfeccionada (verosímil) de Alberti, Vasari y Federico Zuccaro, con las tesis neoplatónicas de Miguel Ángel y la férrea acentuación espiritual de los tratados moralistas posteriores a Trento y de las nuevas órdenes religiosas. Si a esto añadimos los planteamientos sacro-imperiales de la tradición humanista española del Quinientos, radicalizados fuertemente en la época de Felipe II, tenemos las bases de las que partirá el debate estético del Siglo de Oro.

Tanto en el ámbito de la teoría de las artes figurativas como de la arquitectura, se constatan estos caracteres, que en su fusión definen la ampliación del concepto clasicista en el seiscientos español. Céspedes deja ya manifiesta esta línea en el campo de la especulación arquitectónica con la legitimación de los edificios grecolatinos por su origen bíblico<sup>6</sup> y en el de las artes plásticas con la función devocional de la pintura italianizante<sup>7</sup>.

El manifiesto absoluto de estas tertulias hispalenses sobre la teoría del arte y la complejidad variada de sus tesis es el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, texto ejemplar para conocer la problemática del clasicismo español seiscientista en su doble aspecto italianizante y espiritual-contrarreformista. De ahí que en sus páginas conviva la tradición manierista, con su fuerte carga de intelectualidad y elitismo, con la tendencia a la intervención moral de la población proyectándose en la actuación sobre los elementos menos racionales y más sensibles, donde el sentimiento impactante sustituye a la racionalidad cultural<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Discurso del templo del dios Jano y Discurso sobre el templo de Salomón. Acerca del origen de la pintura.*

<sup>7</sup> *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura.*

<sup>8</sup> Así, Pacheco extiende el meticuloso rigor iconográfico y el concepto de inquisidor del ambiente contrarreformista en un sentido persuasivo, donde lo

<sup>5</sup> Seznez, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983.



Otro centro importante en la configuración de las ideas teóricas del humanismo cristiano español donde la idea de imperalismo religioso era primordial, perfectamente reflejada y exaltada tanto en el plano de los textos dedicados a la arquitectura como a las artes figurativas, es El Escorial. Allí intervienen intelectuales, eruditos y artistas de la categoría del padre Sigüenza, los jesuitas Prado y Villalpando, Juan de Herrera, Federico Zuccaro o Arias Montano.

El referente bíblico como sustituto del modelo clásico después de la ofensiva religiosa pos-trentina tiene su máxima expresión a nivel político-cultural en la identificación de Felipe II como nuevo Salomón y El Escorial como nuevo Templo de Jerusalén. Quien mejor expresa esta relación es el padre Sigüenza<sup>9</sup>, quien elaborará a través de su obra un auténtico discurso comparativo en el que señala la imitación perfeccionada de los antiguos modelos hebreos. En este planteamiento se reflejaba la traslación imperial de origen trascendente de los episodios del Antiguo Testamento a la monarquía española, en un proceso en el que se acentuaba el poderío militar y la grandeza expansionista puestas al servicio de la difusión de la fe, por medio de un rey de elección divina que, desde su santuario, igualmente de naturaleza metafísica, gobernaba el mundo según las directrices del Creador.

En este contexto, con el apoyo de Felipe II y de la Compañía, se realiza la publicación de la obra de los jesuitas Prado y Villalpando<sup>10</sup>, en la que este último realizaba

una completa reconstrucción del Templo. No obstante, el edificio representado era el de la visión del profeta Ezequiel, que se ubicaría en la Nueva Jerusalén, sin que tuviera ninguna relación con la verdadera construcción de Salomón, sino que reflejaba las aspiraciones totalmente idealizadas de lo que debería ser la arquitectura sacralizada por medio de su emanación directa de Dios. Este templo se convertía así en el símbolo político-religioso de la configuración del imperialismo mesiánico como centro y manifestación de la presencia divina en la tierra.

Pero esta visión de Villalpando levantó las críticas que afirmaban que su grandiosa reconstrucción no reflejaba en nada la realidad del verdadero Templo de Salomón. En este sentido, la censura del exegeta y «científico» Arias Montano fue el momento culminante. Montano publica en 1571, en el tomo VIII de su *Biblia Regia (Exemplar, sive de Sacris Fabricis Liber)*, que se reedita en 1593 con el nombre de *Antiquitatum Judaicarum, libri IX*, una minuciosa y detallada reconstrucción histórica del templo hierosolimitano basada en las normas del más puro filologismo arqueológico.

La polémica estaba levantada según la postura verídica del exegeta o la totalmente idealizada del jesuita, dentro de la más pura problemática humanista entre lo histórico y lo poético. Los ataques de Montano estribaban en achacar a Villalpando que su reconstrucción era la de un edificio absolutamente inexistente en la realidad, habiéndolo idealizado sobre el confuso texto visionario de Ezequiel. A partir de aquí, los eruditos más cercanos a este tema se decantaron hacia un lado u otro de la controversia, destacando el padre Sigüenza, que en todo momento defiende a su maestro Arias Montano, señalando que El Escorial superaba al histórico edificio salomónico de Jerusalén.

No obstante, Felipe II apoyará tanto a uno como a otro, en una postura que se puede entender como el afán del monarca español por reflejar en su construcción tan-

verídico y riguroso se dispone al servicio de la evangelización masificada; mientras que, por otro lado, se constituye en auténtico compilador de toda la tradición académica anterior.

Esta «convivencia» de las posturas italianizantes y contrarreformistas crea un ambiente que estará marcado en pintura por los representantes más clásicos de todo el Barroco español, a la vez que los más emocionales según el planteamiento y carácter de su obra, salidos del centro sevillano y especialmente del taller de Francisco Pacheco; nos estamos refiriendo a los casos de Velázquez, Alonso Cano, Zurbarán o, más indirectamente, Murillo, cuyas proyecciones a Madrid marcarán lo más interesante de la plástica española del Siglo de Oro.

<sup>9</sup> Tercera parte de la historia de la orden de San Gerónimo, Madrid, 1605.

<sup>10</sup> Prado y Villalpando publican entre 1596 y 1604, en tres volúmenes, su monumental obra *In Eze-*

*chielem Explanations et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, donde la parte arquitectónica es debida por completo al segundo.



to las connotaciones políticas y religiosas que conllevaba el Templo de Salomón como el prestigio alegórico de la visión de Ezequiel, «el edificio perfecto dado a conocer por Dios como prefiguración de la Jerusalén Celestial del Nuevo Testamento»<sup>11</sup>. Con esta polémica quedaba instaurado el clasicismo contrarreformista español en arquitectura, pues los órdenes clásicos quedaban absolutamente legitimados por su procedencia sacra, en una espléndida muestra del sincretismo clásico-bíblico del retórico contexto hispano<sup>12</sup>.

A comienzos del siglo XVII la producción teórica se traslada a Madrid como foco principal de debate estético. El principal representante de este contexto es Vicente Carducho, quien, en sus *Diálogos de la Pintura*, manifiesta un entramado teórico bastante similar al del círculo sevillano en temas como el carácter pedagógico otorgado al arte, la exaltación del sistema de academias, la asimilación de la tripartición vasariana de la historia de la pintura, la necesidad de la formación universal para el pintor o las manifestaciones donde acoge el debate sobre el «naturalismo».

Conforme avanza el siglo, la tendencia a institucionalizar este «clasicismo español» se van imponiendo. Una importante muestra de la continuación de estos presupuestos va a ser el foco humanista aragonés desarrollado en la segunda mitad del siglo en torno a Lastanosa, entre los que destacan personajes como Baltasar Gracián, Ustarroz, y, en el campo que nos ocupa, Jusepe Martínez<sup>13</sup>, autor de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*. La perfecta adecuación de este texto dentro de

la especulación estética española del momento queda referida por Calvo Serraller, quien destaca su capacidad de transmitir de la manera más completa una serie de normas comunes, conociendo perfectamente la significación del clasicismo tal y como había sido reformulado en el siglo XVII y actualizando el medio artístico en su horizonte ideológico preciso<sup>14</sup>.

Incluso, y a nivel de cierre conclusivo, la exposición de todas estas ideas y expansiones evolutivas del concepto clasicista en el Siglo de Oro español, tendrá en la obra de Antonio Palomino su espléndida y barroca recapitulación testamentaria final. En su magno *Museo pictórico y escala óptica*, publicado en Madrid entre 1715 y 1724, se produce una perfecta integración de lo que había supuesto la compleja convivencia teórica entre lo italianizante y barroquizante, aunque siempre presidida su exposición por los tópicos del clasicismo legitimador, que se completa con la información precisa sobre las técnicas pictóricas y las exhaustivas biografías de los artistas hispanos. Se nos presenta, por tanto, como la plasmación definitiva de la expresión clasicista española desde una perspectiva humanístico-académica ya posterior a las polémicas entre idealismo y verismo artístico, o sea, entre lo poético y lo histórico, como las bases del proyecto estético de las artes liberales, con una formación intelectual lo suficientemente amplia y madura para aceptar todas las expansiones de las categorías clasicistas y comprobar que su limitación rigurosa no conduce a nada en un momento histórico que ya ha desbordado y descalificado cualquier implantación de unas normas impositivas intransigentes tanto a nivel teórico como práctico.

<sup>11</sup> Von der Osten Sacken, C., *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao, Xarait, 1984, p. 133.

<sup>12</sup> A partir de aquí se desarrolla un importante sector de la teoría arquitectónica española del siglo XVII e incluso traspasará nuestro marco geográfico, pues después de la expansión que realiza fray Juan Ricci de este «clasicismo cristiano o contrarreformista», basado en las especulaciones sobre el templo de Jerusalén, se dejará sentir en los planteamientos de Guarino Guarini y Caramuel.

<sup>13</sup> Arco y Garay, R. del., *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, 1934.

<sup>14</sup> Calvo Serraller, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 484.



# LA IMAGEN CLÁSICA AL SERVICIO DEL PODER EN EL SIGLO XVIII

M.<sup>a</sup> LUISA TÁRRAGA BALDO

CSIC

La fascinación que la Antigüedad ha ejercido, a partir del Renacimiento, sobre el arte en general, y particularmente sobre el arte áulico, al mediar el siglo XVIII, resulta constatable, por una parte, desde la perspectiva que puede presentar el estilo o la producción de algunos artistas de este período y, más concretamente, en aquellos escultores contratados al servicio de la realeza, parte de cuyas obras se corresponden con lo que se considera «el arte como imitación». Pero el influjo del mundo clásico se detecta también en un ámbito mucho más amplio, que abarca desde el deseo por poseer obras de antigüedad para el disfrute o deleite personal, afición que demostró la dinastía borbónica en sus adquisiciones como coleccionistas de obras de arte y que se extiende a otros diversos aspectos de la vida social y política. En general, con el empleo de la imagen clásica como tema decorativo se persiguió siempre una finalidad concreta. Los escultores regios del XVIII recurren a ella, esencialmente, con una doble intencionalidad: unas veces prima el deseo de transmitir un mensaje en el que sustancialmente lo importante es exaltar la figura del soberano, relacionándolo con un dios o un héroe de la Antigüedad, vinculándolo a él, bien por sus virtudes o bien por sus hechos más sobresalientes; otras veces el artista lo que buscaba era también alguna analogía existente entre el destino de la sala o recinto palaciego que había de decorar y el héroe mítico elegido para representar como decoración de la arquitectura. En cualquier caso, se hace uso, pues, de la herencia clásica, si bien importa tanto la imitación de modelos como la idea que es posible transmitir a través de dicha imagen.

escultor del XVIII empleó la imagen clásica y la trascendencia de la misma, me propongo un breve análisis de su utilización referida básicamente al campo de la escultura. Esta utilización se proyecta bajo tres aspectos: el primero de ellos es la imagen clásica como disfrute personal del poder; el segundo, la imagen como imitación, y, finalmente, la imagen como significación.

Refiriéndome al primero de estos aspectos, es fácil observar la seducción que ejerció el mundo antiguo en la nueva dinastía, y que se hace evidente desde el momento en que el primero de los Borbones españoles, el rey Felipe V, indudablemente influenciado por su segunda esposa, Isabel de Farnesio, transmitía a nuestro embajador en la Santa Sede, el Cardenal Acquaviva, en septiembre de 1724, el encargo de comprar estatuas y columnas antiguas. Deseo que se vio satisfecho cuando el citado Cardenal adquirió del príncipe Livio Odescalchi, sobrino del Papa Alejandro VIII, para los soberanos españoles, y con destino a la ornamentación del piso bajo del Palacio de San Ildefonso, la colección de esculturas clásicas reunida por la reina Cristina de Suecia.

La colección, según se dio a conocer<sup>1</sup>, se componía, en conjunto, de diecinueve columnas, unas cincuenta estatuas de cuerpo entero con sus pedestales y cerca de cien bustos de medio cuerpo. Esta operación de compra, en la que intervino también el escultor Camilo Rusconi, costó a la Corona española la suma de doce mil doblones. Todas las obras fueron de inmediato embarcadas con rumbo a España en diferentes en-

Dada, pues, la multiplicidad y complejidad de funciones y enfoques con que el

<sup>1</sup> Xavier de Salas, «Compra para España de la Colección de Antigüedades de Cristina de Suecia», *Archivo Español de Arte*, vol. XIV, 1940-41, p. 242.

víos, aproximadamente en un total de unos 175 cajones, que llegaron a nuestro país a través del puerto de Alicante<sup>2</sup>.

Este interés real por rodearse de la imagen clásica permitió, básicamente, satisfacer el gusto de nuestros monarcas, pero, indudablemente, tuvo otros efectos. Su conservación hasta nuestros días, aparte de constituir un destacado legado cultural, custodiado en su mayoría en el Museo del Prado, pudo repercutir también en la formación de algunos de nuestros artistas, porque si bien en principio la colección tuvo un destino privado, sin duda la misma podría ser contemplada, al menos, por algunos de los escultores de cámara de los reyes, que, aunque reducidos en número, son los que intervienen de forma destacada en las distintas decoraciones escultóricas que se llevan a cabo en el interior del Palacio y Sitios Reales. Incluso es muy posible que la colección pudiese ser conocida para algunos escultores a través de los dibujos encargados por la reina al Abate Ajello. Pero, aun en el caso de que esto fuese dudoso, sí nos consta su reconocimiento al llevarse a cabo la restauración de gran parte de estas piezas en el último tercio del XVIII y también durante el XIX, trabajo que fue realizado por los escultores de cámara, como Alonso de Grana, Felipe de Castro, Roberto Michel, Francisco Gutiérrez, Pedro Michel, Salvatierra<sup>3</sup>, etc. Este contacto directo con las obras necesariamente debió de dejar su huella en estos artífices e influiría en su producción posterior.

En esta misma línea de interés de la realización por la Antigüedad hay que situar la actitud del rey Carlos III al promover las excavaciones de Herculano y Pompeya y su afición a la arqueología, tratando de recuperar y restaurar todas aquellas piezas entonces encontradas. El afán de la monarquía por coleccionar obras de la Anti-

güedad repercutirá, pues, en la formación de nuestros artistas. De manera que podemos asegurar que desde el poder político se propició en el XVIII la vinculación del escultor con el mundo clásico, como arte a imitar. Primero, a través de una institución y fundación real como la Academia de San Fernando, que, lógicamente, como es sabido, tuvo sus consecuencias en las manifestaciones artísticas posteriores. Allí la formación de los jóvenes consistía, básicamente, en la copia insistente de modelos y vaciados clásicos. Unos, comprados para este fin, al ponerse en marcha la Academia, y ampliados paulatinamente con nuevos vaciados y modelos de yesos, bien comprados por la institución o donados por algunos de sus directores, como Felipe de Castro o el pintor Antonio Rafael Mengs, o por aquellos otros vaciados que fueron sacados de las obras pertenecientes a la colección real, pues Palacio y Academia, en sus inicios, constituyeron una unidad, de tal forma que los escultores al servicio del rey suelen ser profesores también en la Academia, como es el caso de Olivieri o Felipe de Castro. Éstos, conociendo las obras de la colección real, no dudan en solicitar a su majestad el que algunas de ellas puedan ser prestadas por el monarca para sacar vaciados con destino al aprendizaje de los jóvenes en la institución académica. El hecho lo he podido constatar documentalmente: primero a través de una orden firmada por D. José de Carvajal, ministro de Estado, el 28 de diciembre de 1753<sup>4</sup>. En segundo lugar, a través de las reclamaciones que la Real Casa hace al citado escultor gallego, de los moldes que se le habían entregado y éste no había devuelto, así como en las respuestas y justificaciones del citado escultor, quien especifica en algunos de sus escritos cuáles han sido las obras elegidas por él para este fin<sup>5</sup>. Entre ellas menciona: «Los gladiadores», «El esclavo de Liorna», «El hermafrodita», etc., así como «ocho cabezas de las que no indica a quiénes representan, pero fácilmente intuimos que podía tratarse de cabezas de filósofos, escritores o poetas griegos, algunas de las cuales adornan hoy el Salón de Reinos del Palacio Real.

<sup>2</sup> *Ibidem*. Este mismo puerto será también utilizado, preferentemente, como punto de llegada de mármoles, obras y artistas, sobre todo por la mayor facilidad que para su transporte posterior a la Corte ofrecían los caminos.

<sup>3</sup> Si bien se tomaron toda una serie de precauciones en su traslado desde Roma a España, sabemos que varias de estas esculturas tuvieron que ser restauradas a su llegada a San Ildefonso por el escultor italiano Gasparo Petri y algunos años más tarde por los escultores de cámara que menciono.

<sup>4</sup> A.G.P., Secc. Ob. Leg. 382.

<sup>5</sup> A.G.P., Secc. Ob. Leg. 346.



Todas ellas habían de servir en «la Sala de modelos de yeso» de la Academia.

Otro medio que propició el cultivo de las formas de la Antigüedad clásica y suscitó la admiración por ellas, fueron las pensiones concedidas por esta institución a sus



Fig. 1. Felipe de Castro. Conquista del Cerbero. Madrid, Palacio Real; Antecámara Gasparini.

mejores discípulos. Ello hizo posible que, al menos, un grupo de artistas pudiesen contemplar y estudiar la estatuaría antigua que la ciudad de Roma conservaba.

El conocimiento y observación directa de los modelos clásicos se reflejará en la producción posterior de estos artífices, y, una vez más, el hecho venía propiciado, según observamos, desde el interés y los gustos de la realeza.

Claros ejemplos en este sentido son los que nos han dejado en sus obras para los Borbones, Gutiérrez, Castro o Roberto Michel (fig. 1), o aquellas otras que conserva la Academia, realizadas por sus profesores y alumnos. De ellas quiero señalar el trabajo que Roberto Michel ejecutó coincidiendo con la fundación académica y en la que el artista puso de relieve la fascinación que en él ejercía una de estas obras: el torso del Belvedere (fig. 2).

Pero, quizá, es a través de la política constructiva emprendida por los Borbones, donde se hace más evidente la utilización de la Antigüedad al servicio de la imagen del poder en su doble sentido: como imitación y como significación. La necesidad que la nueva dinastía reinante sintió de transformar la capital de la corte española y el deseo de rodearse, a través de esta transformación y ornamentación, de símbolos que magnificasen la ciudad, pero a la vez que fuesen manifestación evidente de la majestad y poder de la realeza, en cuanto promotora de aquellas empresas arquitectónicas, vuelve a favorecer su empleo. De forma que, a través, pues, de la monumentalidad con que se proyecta la reconstrucción, no sólo del nuevo Palacio Real, sino también de la transformación o conclusión de otros, como los de Aranjuez, El Pardo o Casitas de Príncipes, con su correspondiente ornamentación, son el mejor exponente del esplendor monárquico. En definitiva, se convierten en la imagen visible de la nueva dinastía. Y si el arte siempre ha sido un buen instrumento al servicio del poder, concretamente en el XVIII la escultura desempeñó un papel fundamental en este sen-



Fig. 2. Roberto Michel. El Genio de la Escultura. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

tido. En primer lugar, como decoración aplicada a la arquitectura, incluyendo aquí también la serie de estucos trabajados como decoración de interiores. En segundo lugar, por la importancia que en estos años se concede a la escultura exenta en sus diferentes géneros: retratos reales, decoración monumental de jardines y fuentes, y especialmente con su utilización en enclaves urbanos.

El auge del retrato se había mantenido sin interrupción dentro de la producción pictórica, quizá porque el lienzo estaba más al alcance de la mano que un bloque de mármol, o porque fuese más fácil para el pintor que para un escultor el dominio de la técnica del retrato. Pero en estos momentos se da un apogeo del retrato escultórico favorecido por la realeza. A los Borbones les preocupó en gran manera tener buenos retratistas a su servicio, y había que dejar, tanto en la arquitectura como en instituciones o fundaciones regias, el sello de su promotor. No bastaba con el escudo real, sino que, para significar a mayor memoria la protección regia, convenía también colocar un busto o imagen marmórea del soberano o representar alguno de los hechos gloriosos de su reinado, en este caso a través del relieve de carácter historicista. Sabemos que cuando Felipe de Castro regresó a Madrid tras su formación en Roma, lo primero que le encarga Fernando VI para comprobar su habilidad es formar un retrato suyo y de su esposa. El acierto en la ejecución le valió el título de escultor de la real persona o escultor de cámara. En la realización de estos retratos, el modelo más usual para representar al monarca suele ser el busto-retrato, y en determinadas ocasiones la estatua de cuerpo entero. En todos ellos el rey se concibe a la heroica, a veces como un Apolo, y en algunos casos coronado de laurel al modo de los césares romanos (fig. 3). El busto aparece recortado por debajo de los hombros, armado con coraza y, en parte, cubierto con un manto que se sujeta en uno de los hombros generalmente con una fíbula. Si la representación es de cuerpo entero<sup>6</sup>, entonces el manto, aparte de sujetarse a la altura del hombro, cayendo por su parte posterior hasta el suelo, se recoge también a la altura de la cintura por uno de

sus brazos, mientras que el otro, extendido, suele portar el cetro real, de la misma manera que si se tratase de una estatua de Augusto.

Es curioso, pero el programa constructivo y ornamental de los Borbones, al analizarlo con cierto detenimiento, presenta muchos puntos en común con el programa de época imperial, cuando se lleva a cabo la reconstrucción de Roma y su marmorización, concretamente duran-



Fig. 3. Felipe de Castro. Fernando VI. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

te el gobierno de Augusto. Entonces, para la monumentalización de la ciudad se recurrió al retrato escultórico como elemento indispensable y uno de los medios más elocuentes de propagar la grandeza del imperio, colocándose entonces la imagen del emperador en aquellos lugares en donde mejor pudiera ser visto por la gente. Este hecho tiene, en parte, su correlación en el XVIII, momento histórico en donde también la imagen real desempeñó una función semejante. Se buscaba situar también la escultura del Rey en un lugar visible: bien en la parte superior del edificio, como era la fachada principal, ocupando un lugar preferente, o en aquellas plazas que ofrecían una

buena perspectiva. Cuando se trata de interiores, lógicamente, se le sitúa en aquellos lugares también más visibles y de mayor relevancia. Piénsese al respecto en los retratos reales proyectados para decorar las escaleras principales del palacio, o en los que decoran la fachada principal del mismo, o en las estatuas de Felipe II, Felipe V y Fernando VI que rematan la fachada principal del palacio



Fig. 4. G. D. Olivieri, taller: Neptuno. Madrid, Palacio Real, fachada principal.

de Aranjuez, o en el busto de Fernando VI que se labró para el Buen Retiro, o en el de este mismo rey que ocupó el centro de la Plaza de San Antonio en Aranjuez, o los retratos ecuestres de Felipe V o de Carlos III, proyectados para Madrid, cuyos modelos conserva la Real Academia, o en los destinados a esta institución.

Pero el modelo de la Antigüedad lo vemos utilizado también desde el punto de vista de explotación de las canteras e incluso desde el planteamiento del abastecimiento del material marmóreo para las empresas constructivas y decorativas del palacio, hasta el punto de que cuando Augusto se propuso la monumentalización de Roma acudió a su marmoreización<sup>6</sup>, y, a este fin, para asegurarse el poder disponer de todo el material que pudiese necesitar, Augusto se convirtió en dueño de las grandes canteras de Hispania<sup>7</sup>. Idéntica actitud adoptó Felipe V en el XVIII para asegurarse el abastecimiento de los muchos mármoles necesarios en la reconstrucción y decoración de su nuevo palacio, dando disposiciones que prohibían la extracción de mármoles por parte de particulares sin un permiso real<sup>8</sup>.

Es más, podemos también observar la reutilización de materiales, como sucedió en la Antigüedad. En este sentido, Plaza Santiago da noticias en su estudio dedicado al Palacio de los gastos causados en quitar cinco columnas de mármol de la Puerta Antigua de Visagra de Toledo y otras catorce del atrio de los Padres Mínimos de San Bartolomé, también de Toledo, destinándose todas ellas para el Palacio Real<sup>9</sup>. Asimismo, al transportar mármoles con destino a las obras reales, se procura que éstos vengan ya semielaborados, con idea de facilitar su mejor y más fácil transporte<sup>10</sup>. Y con un criterio similar al que tuvo Augusto, el mármol procedente de Italia se reservó para obras de relevancia.

El ejemplo de la Roma imperial no sólo está patente en la reconstrucción del Palacio y las remodelaciones y conclusiones de otras residencias reales, sino también en las transformaciones de algunas de las Puertas de entrada a la ciudad, que entonces se llevaron a cabo, concibiéndolas en su transformación al modo de arcos de triunfo. A todo lo dicho hay que sumar la presencia de la escultura en calles y plazas, de forma que es en estos años cuando se pone en marcha la idea de trabajar los retratos ecuestres de Felipe V y Carlos III, que habían de situarse en algunas de las vías o plazas de Madrid, proyecto no realizado. Sí, en cambio, se sitúan en una importante vía pública, como el Paseo del Prado, las estatuas de Cibeles, Apolo y Neptuno.

Finalmente, si examinamos la ornamentación escultórica que entonces se diseña y elige el rey como decoración de su palacio, no es difícil observar que el artista recurre a una temática que nuevamente pone de

<sup>6</sup> Marc Mayer Oliver, «El mármol en la Hispania Romana. Las fuentes. Significación ideológica», en el Seminario *Uso y significación del mármol en Hispania*, Córdoba, 1994.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> F. J. de la Plaza, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, 1975, p. 74; M.<sup>a</sup> Luisa Tárraga, *G. D. Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, vol. II, Madrid, 1992.

<sup>9</sup> F. J. de la Plaza Santiago, *op. cit.*, p. 67.

<sup>10</sup> M.<sup>a</sup> Luisa Tárraga, *op. cit.*



Fig. 5. S. Roberto Michel. *Hércules. El Pardo, Palacio: Gabinete de la Infanta María Josefa.*

manifiesto la influencia del mensaje clásico al servicio del poder político. El hecho se advierte en la ornamentación arquitectónica del Palacio Real, Sitios Reales, Puertas de entrada a Madrid y principales pla-

zas creadas entonces en función de la mejor perspectiva de las construcciones palaciegas.

La Mitología clásica facilitará un extenso repertorio de imágenes. Basta observar la serie de máscaras elegidas como ornamentación de los frontis de las cuatro fachadas del Palacio Real a base de los rostros de Júpiter, Neptuno (fig. 4), Apolo, Ariadna, Hércules, Flora, Palas, Diana, Juno, Minerva, Baco, sátiros, ninfas, bacantes, etc., los Trofeos como decoración de Puertas o en el uso insistente de la figura de Hércules, preferentemente representado a través de sus trabajos y también preferentemente situado en espacios como: Salón de reinos o Comedor, sin olvidar otras representaciones de cabezas heroicas empleadas en habitaciones o dormitorios de príncipes (fig. 5).

Los escultores del XVIII recurren al mundo clásico como fuente preferente de inspiración utilizando no sólo su lenguaje, sino sus formas, ritmos y alegorías al servicio de la dinastía reinante.



# ORTODOXIAS Y HETERODOXIAS ACADEMICISTAS EN LOS ESCRITOS (1781-1793) DE JUAN DE VILLANUEVA

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA MELERO

Juan de Villanueva mostró en sus escritos para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, redactados entre los años 1781 y 1793, las mismas luces y sombras perceptibles en algunos de sus edificios. En ellos se aprecia ese carácter creador, que le llevó a realizar el Gabinete de Ciencias Naturales, con su arquitectura, calificada por Chueca Goitia tan acertadamente como «patética» y «atormentada», de «sombras profundas». Hombre contradictorio, quizás algo complejo, un poco quisquilloso y hasta rencoroso, como varios de los académicos de entonces, dio sobradas muestras de poseer un espíritu también político, aunque no demasiado hábil, dentro de este organismo tan jerárquicamente cerrado y piramidal en el que estuvo, con períodos de abandono, pero sin permanecer.

Los documentos del arquitecto, conservados en el archivo de esta institución, fueron escritos en 1781, 1792 y 1793. La mayoría de ellos se redactaron por encargo expreso de las juntas de gobierno de la Academia para debatir sobre asuntos relacionados con la enseñanza y la forma de acceso a las distintas profesiones de la arquitectura. Su lectura nos permite conocer tanto su pensamiento académico como su actitud, unas veces estrictamente ortodoxa y otras bastante más heterodoxa, ante diversos problemas surgidos en este organismo durante tales años tan difíciles al tratar de renovarse su plan de estudios y al poner en funcionamiento la Comisión de Arquitectura para el control de las obras públicas españolas.

Estos informes y cartas de Juan de Villanueva nos hablan de un hombre culto, de pluma fácil y clara, racionalista y minucioso, aunque paradójico en muchos aspectos. Su estilo literario contrasta rotundamente

con el mostrado por otros arquitectos coetáneos, incapaces de expresarse por escrito con cierta corrección y coherencia de pensamiento, y algo parcos.

Tres motivos diferentes hicieron escribir a Juan de Villanueva sobre la Academia: el primero tiene de fondo el debate que entre 1781 y 1783 acaeció sobre la recepción de académicos de arquitectura; el segundo está en la idea de renovar los estudios de las Bellas Artes en este organismo, promovida por el Viceprotector Bernardo de Iriarte en 1792, y la última causa se halla en la controversia acaecida entre los arquitectos y el matemático Antonio de Varas por su informe sobre la enseñanza de las Matemáticas en ese mismo año y 1793.

En tales documentos se puede hallar un Juan de Villanueva que evoluciona de ser minuciosamente creativo y ortodoxo en 1781, a ofrecer diez años después una imagen más heterodoxa, bulliciosa y hasta beligerante en ocasiones, al establecer una crítica profunda y a veces agresiva hacia las mismas estructuras de la Academia. Son diez años, durante los cuales el arquitecto realizó muchos de sus principales proyectos arquitectónicos más ambiciosos, desde su obra en El Escorial hasta el Gabinete de Historia Natural, su edificio cumbre, y el culmen de la arquitectura neoclásica española y casi con toda seguridad el manifiesto, dibujado y construido, hecho realidad y no escrito, más brillante de la romántica.

LA LIBERTAD PRERROMÁNTICA  
EN JUAN DE VILLANUEVA

Aunque en su informe de 1781 se mostró respetuosamente ortodoxo con la Aca-

demia, tal vez por necesidad, no pudo disimular, tratando de ser ético consigo mismo, su pensamiento más íntimo al respecto. Con el recuerdo modélico puesto en la Italia que conoció entre 1759 y 1764, opinaba que se debía dejar obrar a la profesión «con una entera libertad». Los estudios, la habilidad y el mérito serían los factores determinantes del grado que a cada arquitecto correspondía, sin obligarles a pasar por exámenes y otras formalidades<sup>1</sup>.

Aquí se revela un cierto pre-romanticismo de un Juan de Villanueva, que tres años después diseñaría el primer proyecto del edificio que más tarde será el Museo del Prado, para quien la libertad parece una auténtica necesidad a fin de poder ejercer la profesión. Y la Academia, con su afán de controlarlo todo, centralizando tanto la enseñanza como la práctica de las Bellas Artes por exigencias de supervivencia con respecto al Consejo de Castilla y a los gremios seculares, para lo cual esgrimió siempre la espada del clasicismo, no parecía ser el escenario más adecuado para gozar de ese sueño de libertad. En este sentido coincide, aunque de una forma más épica, con el Goya del lírico informe sobre los estudios de 1792, anticipándosele en más de una década<sup>2</sup>.

Sin embargo, ese carácter —algo dudoso y contradictorio— de Villanueva, le hizo volver al orden que la institución le exigía, en su escrito de 1781. Y a continuación manifestó su idea, expuesta con toda minuciosidad, sobre los exámenes que debían realizarse para el ejercicio de las distintas profesiones de la arquitectura, ocupándose desde los oficiales de albañilería, canteros y carpinteros, hasta de la aprobación de maestros de obras y de arquitectos, y de la recepción de académicos.

#### JUAN DE VILLANUEVA Y LA PROFESIÓN DE ARQUITECTO

El arquitecto formado en la Academia, a la que tanto su padre como su hermano

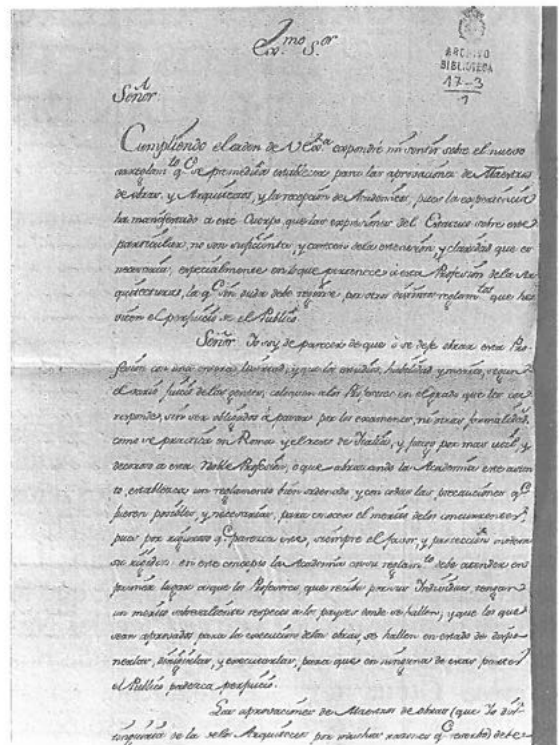


Fig. 1. Juan de Villanueva: «Sentir sobre el nuevo arreglo de la Academia de San Fernando, que se premedita establecer para la aprobación de Maestros de obras y Arquitectos, y la recepción de Académicos». Madrid, 23 de abril de 1781. A.A.S.F., 17-3/1.

Diego habían pertenecido, escribió en 1781 dos informes consecutivos para contestar a la petición de la junta ordinaria sobre los exámenes a los que se debía someter al arquitecto para acceder al grado de académico. Así, se conservan en el archivo de este instituto dos documentos: su «sentir» sobre este tema y un extracto hecho por el secretario de la Academia de otra representación suya, al parecer más extensa, escrita antes, en el que se respetaron párrafos enteros del original, entrecomillándolos<sup>3</sup>.

Juan de Villanueva analizó jerárquica y piramidalmente las distintas profesiones de la arquitectura, haciéndose eco del espíritu académico; es decir, siendo o mostrándose totalmente ortodoxo con sus directrices. De esta forma quiso controlarlo todo, y, racionalizando con método minucioso, estableció una escala de valores en

<sup>1</sup> A.A.S.F., leg. 17-3/1.

<sup>2</sup> El informe de Goya del 14 de octubre de 1792 en A.A.S.F., leg. 18-1/1.

<sup>3</sup> Este informe lo estudié en «El debate académico sobre los exámenes de las distintas profesiones de la Arquitectura (1781-1783). (El arquitecto según Juan de Villanueva)», *En Espacio, tiempo y forma*, 1993, serie VII, t. 6, Madrid, Facultad de Geografía e Historia de la UNED.

función de una mayor o menor capacidad intelectual en cada grado. Codificó a tales profesionales en función de dos premisas: por las relaciones de dependencia existentes entre teoría y práctica, y entre quehacer manual y actividad intelectual. Todo ello, pensaba, debía establecerse mediante un reglamento minucioso con todas las precauciones posibles y necesarias para conocer a la perfección el mérito de los

res medianos podría ser útil al público por la naturaleza, variedad e importancia relativa de las construcciones que se realizaban en el país. A éstos se les ocuparía o en la dirección de las obras menores o en calidad de subalternos de otros más importantes, dirigidas por arquitectos de más habilidad y crédito.

Este sistema cerrado, metódico, racional y tan congruente con el espíritu académico clasicista, contrastaba rotundamente con sus palabras iniciales, en las que anunciaba su prerromanticismo liberal. Pero su subordinación a la Academia le obligaba a ser ortodoxo, aun manifestando previamente toda su ambivalencia. No obstante, en el fondo de la cuestión también pesaban motivos económicos y de prestigio en el espíritu de Villanueva. Así, se trataba de proteger por medio de distintos exámenes el título superior de arquitecto, cuya labor tan peculiar se degradaba debido a que otros profesionales de la construcción menos cualificados y con la simple práctica, pervivencias gremiales, se estaban haciendo con la dirección de las obras en España.

#### CRÍTICA Y ESCEPTICISMO ACADEMICISTA

Pero, además de este documento de 1781, también se ha conservado otro informe de Juan de Villanueva de gran interés para conocer su concepción sobre los estudios de la Academia, que está fechado el 20 de julio de 1792 en Aranjuez. Contestó al Viceprotector Bernardo de Iriarte dándole su opinión, como Director General, sobre la situación de este instituto y, en particular, de sus estudios de arquitectura. Ocasión que aprovechó para criticar la actividad realizada por la junta de Comisión de Arquitectura desde que se creara en 1786<sup>4</sup>.

El pensamiento de Juan de Villanueva se halla a medio camino entre la tradición y la

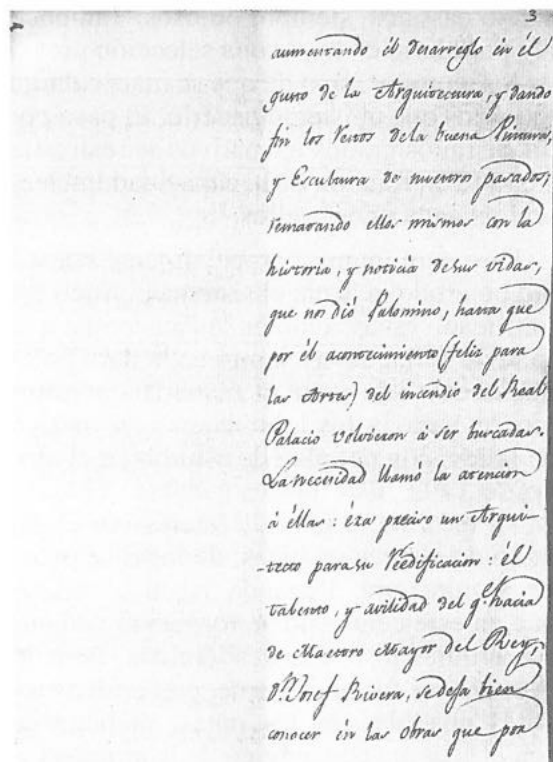


Fig. 2. Juan de Villanueva: «Informe sobre el estado de la enseñanza en la Academia», Madrid, 20 de julio de 1792. A.A.S.F., 18-1/1.

concursantes. De aquí que creyese necesario que los Estatutos de la Academia se extendieran.

Su clasicismo y academicismo ortodoxos le llevaron a distinguir entre el arquitecto y el maestro de obras. Estableció una jerarquía entre ellos y un grado de dependencia al requerir a aquél tanto conocimientos teóricos como prácticos, y a éste tan sólo los últimos. Pero, además, admitió que la Academia realizaría la función de asegurar, según sus propias palabras, la «debida subordinación de los profesores menos instruidos, aunque útiles, a los más hábiles y experimentados». De este modo Villanueva delimitó estamentalmente una jerarquía aristocrática intelectual. Además, admitió que el crecido número de profesos-

<sup>4</sup> A.A.S.F., leg. 18-1/1. Lo estudié en «Renovación, crisis, continuismo: la Real Academia de San Fernando en torno a 1792», Madrid, R.A.S.F., 1992, y también en «Los orígenes académicos del romanticismo histórico español: malestar y crisis en torno a 1792», en *Espacio, tiempo y forma*, 1992, t. V, pp. 211-262.

renovación. Expresó, así, al mismo tiempo, sentimientos encontrados de nostalgia hacia el instituto en el que se formó, y de crítica ante su situación. En su escrito hay una doble referencia: a la Academia, que conoció en su juventud, y a Roma, como modelo. Pero su censura era creativa y aportó una serie de soluciones prácticas para lograr su mejora. Opinaba que era necesario fundar una colección de pinturas y una biblioteca adecuadas, y redactar el siempre codiciado texto de arquitectura civil.

Basaba su crítica en la falta de una concepción clara sobre los objetivos que este organismo debía cumplir desde su fundación. Era preciso definir con toda precisión si se deseaba que fuera una Academia o una Escuela de las Bellas Artes para aplicar las medidas adecuadas a cada caso.

A su juicio, los arquitectos integrantes de las juntas de la Comisión de Arquitectura, se aprovechaban del servicio para atribuirse comisiones que les procuraban ocupación y ganancias, en lugar de preocuparse en demostrar los desaciertos de los proyectos y enseñar a enmendarlos. No entendía que la Academia examinase para otorgar el título de académico de mérito y que después controlara todos los proyectos realizados por estos profesores. El fracaso tenía sus raíces en el tipo de enseñanza que se impartía en la Academia, carente de solidez e incompleta.

De nuevo la idea de la libertad se halla presente en su concepción de Academia. Pensaba que los arquitectos tan sólo deberían enviar a la Comisión los diseños o voluntariamente o por exigencias de los dueños de las obras. La censura generalizada, obligatoria para los mismos académicos de mérito, era vista por Villanueva como una muestra del despotismo de los profesores pertenecientes a este servicio académico.

Juan de Villanueva se mostró partidario de volver a la situación anterior a 1786, año de la creación de la Comisión. Hasta entonces las obras eran estudiadas en las juntas ordinarias por todos los académicos. Pensaba que de esta forma se lograría la necesaria conjunción entre las tres Bellas Artes.

#### LA POLÉMICA SOBRE UNA ARQUITECTURA BASADA EN EL DIBUJO O EN LAS MATEMÁTICAS

Además de estos dos informes, hay en el archivo de la Academia otro del arquitecto de carácter didáctico sobre la disciplina de sus discípulos, asunto que entonces preocupaba. Como si fuera un auténtico pedagogo, entendía que se debía imponer más llamando al honor de los jóvenes que aplicando castigos, siempre odiosos. Tampoco era partidario de hacer una selección previa de los alumnos, sino de que se matricularan todos los que quisieran hacerlo. El paso por los distintos grados formativos se realizaría siempre en función de la capacidad intelectual de cada uno de ellos.<sup>5</sup>

Pero aquí interesa especialmente la actitud heterodoxa hacia el sistema político estratificado establecido en la Academia, que Juan de Villanueva asumió en la dura polémica entablada entre el matemático Antonio de Varas y los arquitectos con motivo de la revisión del plan de estudio en el otoño de 1792. Este profesor había criticado en su informe la falta de interés por el estudio de las matemáticas, de los discípulos de arquitectura, llegando hasta a indicar que en este centro no se formaban auténticos arquitectos, sino académicos. Pero lo hizo de una forma irritante, con críticas jocosas añadidas en las notas, metiéndose con el sistema pedagógico de la arquitectura en la Academia.<sup>6</sup>

Varas estableció las premisas de la polémica al atribuir un protagonismo excesivo al estudio del dibujo sobre el de otras disciplinas científicas necesarias a la hora de formar al futuro arquitecto. En su opinión, el dibujo era un medio para el arquitecto, pero nunca un fin. Una parte de las Matemáticas y la Física experimental constituían los auténticos fundamentos del estudio de la Arquitectura.

El escrito de Varas ocasionó que Juan de Villanueva, quien pocos meses antes había criticado con dureza a los arquitectos inte-

<sup>5</sup> El informe sobre los descartes de la muchacharía del 24 de agosto de 1792, en A.A.S.F., leg. 18-1/1.

<sup>6</sup> El discurso de Antonio de Varas en defensa del estudio de las Matemáticas en la Academia está datado el 9 de octubre de 1792. A.A.S.F., leg. 18-20/1.



grantes de la Comisión de Arquitectura ante el Viceprotector en su informe sobre los estudios de la Academia, considerado por éste como reservado debido a tales críticas, hiciera causa común con sus compañeros en la profesión. Así, encabezando a estos profesores escribió una carta de respuesta fechada el 17 de enero de 1793<sup>7</sup>.

Este documento lo redactó, casi sin duda, el propio Villanueva, haciéndose eco del sentir colectivo de los profesores de arquitectura. Así lo demuestran el estilo literario y las referencias a la historia de la Academia, que sólo él podía conocer, y alusiones a su anterior informe reservado.

El castigo de Varas por sus insultos era el principal móvil de la carta. Predomina la justificación de la incapacidad circunstancial de los arquitectos por no haber cumplido a la perfección con los objetivos docentes propuestos por la Academia en su materia. Para ello se valió de la reseña histórica de las vicisitudes negativas por las que siempre habían pasado los distintos empeños para la publicación imprescindible de diversos textos de geometría y de arquitectura civil. El descargo también se basaba en la idea de que los profesores tan sólo podían obedecer en este centro las disposiciones acordadas en las juntas de gobierno por los consiliarios. Pero, además, justificaron su propia participación, e incluso su exclusión, a la hora de sacar a la luz los textos de Bails sobre las Matemáticas. Por último, manifestaron la importancia que daban al dibujo como lenguaje del arquitecto, como forma de

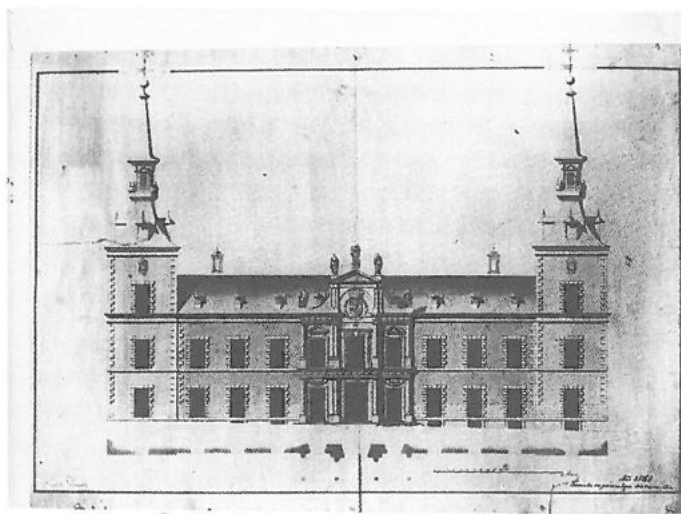


Fig. 3. Juan de Villanueva: Cárcel de Corte. Primer Premio de 3.ª clase. Prueba de pensado, 1754.

expresión peculiar y diferenciador de las otras Artes.

Debía haber, así pues, en Juan de Villanueva, sentimientos encontrados, una ambivalencia, hacia la Academia. Elementos ortodoxos y heterodoxos coinciden en su afán indudable por definirla y mejorarla. Los escritos del arquitecto, en los que se manifiesta preocupación por la situación de la profesión en su época, reflejan sus propias vivencias académicas. Se formó en este instituto, siendo testigo de la marginación de su hermano Diego, al que se le dio siempre la imagen de un teórico. Gozó de las ventajas de su viaje a Roma pensionado por tal centro; pero a su regreso le costó incorporarse a la vida académica, separándose poco después de ella debido a los muchos viajes y al tiempo que le exigía atender a sus proyectos para la familia real en El Escorial.

<sup>7</sup> Esta respuesta la firmaron Juan de Villanueva, Pedro Arnal, Manuel Martín Rodríguez, Francisco Sánchez y Manuel Machuca. A.A.S.V., leg. 18-20/1.



# POLÍTICA ARQUITECTÓNICA EN LA ILUSTRACIÓN NOVOHISPANA

ESPERANZA GUILLÉN MARCOS

A pesar de la incuestionable relación que guarda la arquitectura mexicana de la Ilustración con la realizada en la metrópoli, no es posible obviar las claras peculiaridades que la caracterizan, derivadas de la tradición local y, fundamentalmente, de las dificultades a las que se enfrentan las instituciones encargadas de la difusión de las nuevas pautas estilísticas, a partir de la creación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos y la llegada a ella de profesores peninsulares. Los modelos de funcionamiento y su aplicación serán, por tanto, no sólo diferentes de los generados en España, sino diversos en el amplio territorio mexicano, según se trate de la capital o de la periferia, pues si en la primera el control académico de los proyectos resulta en alguna medida eficaz, en muy contadas ocasiones será efectivo en otras zonas del país.

Así, aunque desde instancias ilustradas se quisiera regular de forma absoluta el quehacer arquitectónico y hacer de la Academia el árbitro del gusto, además del lugar de formación de las nuevas generaciones de arquitectos, lo cierto es que desde su instalación surgieron suficientes problemas como para considerar, desde la perspectiva que ofrecen los documentos dos siglos después, que, por muy intensos que fueran los esfuerzos llevados a cabo por nuestros académicos y por muy explícitas que se presentaran las medidas legales de control arquitectónico, resultaba prácticamente imposible su aplicación por la persistencia de actividades legitimadas por el saber práctico, por el arraigo de las formas barrocas, por las relaciones de favor de algunos maestros mayores con individuos que detentaban cargos importantes en la administración y por la enorme extensión territorial de la aún colonia que imposibilitaba el des-

plazamiento efectivo de proyectos y de autores.

Thomas A. Brown expresa con notable precisión las consecuencias para el desarrollo artístico que tuvo la creación de la Academia cuando afirma que «estilísticamente... marcó el fin del período barroco; académicamente, introdujo el método europeo de educación artística; profesionalmente... procuró imponer un orden en la práctica de todas las artes e imperialmente, enlazó el arte oficial y formal de Nueva España con el de España»<sup>1</sup>.

La Academia mexicana de San Carlos siguió similares pasos en cuanto a su formación definitiva que la de San Fernando, ya que, aunque su proyecto data de 1781, tras ser solicitada su creación y aprobada por el Rey la Junta Preparatoria en 1783, una vez observado su rendimiento, recibió los estatutos en 1785.

Aunque desde el siglo XVI existieran disposiciones legales que regulaban la práctica de la arquitectura, hasta el período ilustrado éstas no se centralizaron en una institución como la Academia, encargada de velar, no sólo por la firmeza y el sometimiento de los proyectos a los principios constructivos, sino también por las formas de un clasicismo que ahora se instituye como expresión visible de una nueva situación política e ideológica.

Jerónimo Gil será la figura más destacada en el proceso de formación de la Academia de San Carlos, ya que a partir de su llegada a México en 1776, como maestro grabador de la Casa de la Moneda, se crea-

<sup>1</sup> Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de Nueva España*, 5 vols., Ed. Sep-Setentas, México, 1976, p. 17.

rá, con el apoyo de José Mangino, una escuela de grabado cuyo éxito le llevará a iniciar los trámites para la formación de la Junta Preparatoria. Una serie de instituciones donarían fondos para proveer a la futura Academia de capital suficiente para iniciar sus trabajos. Así, a la aportación real de trece mil pesos, habría que sumar las contribuciones de los Reales Tribunales de Minería y del Consulado, del Cabildo Municipal de México y las ciudades de Veracruz, Querétaro, Guanajuato, San Miguel Grande, Orizava o Córdoba, además de algunas donaciones particulares<sup>2</sup>.

Defraudando las aspiraciones de algunos criollos que impartían sus clases en la Escuela Provisional de Dibujo desde 1781, Gil solicitará profesores peninsulares, reclamando como directores a Mariano Salvador Maella para pintura, Isidro Carnicero para escultura y Juan de Villanueva para arquitectura<sup>3</sup>. Estos artistas tenían suficientemente consolidada su posición en San Fernando y más que sobradas perspectivas de trabajo como para embarcarse en una aventura de estas características. EL reto sería asumido por futuros directores como Ginés de Aguirre, Cosme de Acuña, de pintura, y Antonio González Velázquez, de arquitectura, pero pronto comienzan a tener problemas con Gil.

La asistencia permanente a la Academia les imposibilitaba para recibir encargos privados y con ellos completar la remuneración de dos mil pesos anuales recibida en esta institución. Por ello, en 1788 dirigen una instancia al virrey en la que solicitan liberarse parcialmente de su dedicación:

«Esta sujeción de asistir todo el día con la noche, nos priva el auxilio que podríamos tener en las obras particulares que nos ocurrieren y esa privación nos imposibilita mantenernos y a nuestras familias porque el corto sueldo que disfru-

tamos no nos sufraga en un país tan caro con cuyo conocimiento abandonamos nuestra patria y comodidades creyendo mejorar de fortuna...»

«Si se nos hubiese dicho, no habríamos de tener una hora nuestra, o no hubiéramos venido o habríamos pactado el sueldo preciso para nuestra subsistencia...»

«Parece incompatible que siendo nosotros Directores del buen gusto, no hiciésemos obra alguna, y a los que no lo tienen y carecen de conocimiento hasta de los principios de estas artes, se les permita con toda amplitud y facultad, resultando por forzoso que no teniendo los discípulos ejemplares prácticos, jamás podrán discernir en lo que yerren ni acierten y faltándonos la facultad de ilustrarlos carecerán del beneficio que puede proporcionarles la práctica.»

Además de quejarse por el nombramiento de tasadores fuera de la Academia, solicitan separar a Gil de su cargo acusándole de prepotente y «movido de un espíritu de emulación declarada —escriben— contra nosotros, en odio de no haber logrado colocar a los suyos en nuestro lugar y empeñado en traernos en continua exasperación hasta ponernos en el último extremo de abandonar nuestros empleos y restituirnos a nuestra patria»...». «Excediendo sus límites y con el mayor despotismo y falta de urbanidad nos tiene avasallados, se lisonjea de sonrojarnos, y con más esmero en público hasta amenazarnos con cárceles, cepos y presidios y prendimientos de nuestros empleos dándonos el distintivo de ser los peores del mundo y los mas inobedientes». Los directores, a su vez, le consideran un simple agregado a las nobles artes por su condición de grabador, y le acusan de haber provocado la locura de Arias, director de escultura, y de ser el causante de que los alumnos los conceptúen como «los más idiotas para la enseñanza»<sup>4</sup>. Ésta era la situación en los primeros años de la Academia de San Carlos. Los directores, incluso,

<sup>2</sup> Archivo de la Academia de San Carlos, doc. 261.

Para la consulta de los fondos de este archivo: Justino Fernández, «Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos», 1781-1800, suplemento n.º 3 del número 37 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 1968. Eduardo Báez Macías analiza los que se fechan entre 1801 y 1843, UNAM, 1972.

<sup>3</sup> Brown, *op. cit.*, vol. I, p. 90.

<sup>4</sup> Ar. A.S.C., docs. 280-284. Instancia de los directores Gines de Aguirre, Cosme de Acuña y Antonio González Velázquez al Virrey sobre que se les leve de asistir de día a la Academia.



solicitaron ser repatriados, consiguiéndolo más adelante Cosme de Acuña. Pero si en alguna disciplina se dejó sentir la imposibilidad del control académico, ésa fue sin duda la arquitectura.

Un método de integrar en el nuevo sistema a los maestros de obras que tradicionalmente venían ejerciendo su trabajo fue el de nombrarles académicos de mérito tras haber superado una prueba consistente en la presentación de un proyecto. No obstante, en 1790 se concedió tal título graciosamente a una serie de maestros mayores entre los que se encontraban Ignacio Castera, José Buitrón, José del Mazo y Avilés, Francisco Guerrero o José García Torres, sin necesidad de pasar por ningún tipo de examen, aunque debiendo presentar los planos de las obras que llevaran a cabo para su aprobación por la Academia<sup>5</sup>.

Esto acarrearía frecuentes problemas entre estos maestros y los profesores de San Carlos. Como la formación de los primeros era esencialmente práctica, no resulta extraño que alguno de ellos, como Ignacio Castera, recurriera a un discípulo de la Academia para que realizara los planos que debían ser presentados. Éste es el motivo de que, en 1788, el profesor y teniente coronel de ingenieros Miguel Costanzó le acuse de haber remitido a la Junta de Policía el proyecto hecho por José Reyes, quien «dibuja razonablemente y con ello encubre la ignorancia de su patrón», calificando de abusiva y digna de reforma la protección que dicha junta dispensa a estos maestros<sup>6</sup>. En efecto, la Junta de Policía, que era la que otorgaba las licencias, incluso les encargaba la supervisión de los proyectos de otros, lo que acarrea protestas como la protagonizada por Jose Damián Ortiz de Castro, quien presentó una instancia para que no se le obligara a presentar planos a la Junta, y, menos aún que Castera, «con excesos notorios», realizara el reconocimiento —continúa Ortiz de Castro—, «a más de que no parece regular que unos sujetos a

quienes no se les permite por esta Real Academia el que hagan obra alguna sin presentar antes a V.E. lo planos para examinarlos, revelan los de un académico de mérito a quien V.E. tiene autorizado para hacer sus obras». Más adelante afirma que la Junta de Policía no es un cuerpo facultativo y que debe limitarse a evitar que se pongan canales en las calles, velar por que se iluminen éstas o se camhien las tejas<sup>7</sup>. Ante esto se recuerdan a la Junta de Policía algunos párrafos de las ordenanzas de la Academia, en las que se dice que «ningún tribunal, juez, magistrado ni Ayuntamiento o Comunidad podrá conceder título o facultad para tasar, medir ni dirigir fábricas a persona alguna que no sea director o académico de mérito de arquitectura», de lo que Ortiz deduce que no pueden mandar suspenderle sus obras, puesto que esa facultad pertenece por regalía a la Academia.

Castera será el causante de frecuentes altercados. El anteriormente mencionado Costanzó se dirige directamente a los consiliarios de la Academia informando sobre una casa que Castera construye en el puente de San Francisco, para evitar nuevos enfrentamientos con un sujeto en cuyo genio, como escribe el ingeniero, «reconozco poca docilidad para ceder en estas materias, y el único modo de convencerle eficazmente de su crasa ignorancia» es que se le exija, junto con Reyes, el discípulo de San Carlos que trabajaba para él y cuyos diseños firmaba, dibujar uno y otro el perfil de una escalera objeto de crítica, «para que en lo sucesivo procedan con otro acierto y también con mas modestia en semejantes ocurrencias»<sup>8</sup>.

A veces, una vez aprobados los planos por la Academia se producían modificaciones. Mazo y Avilés, otro maestro de obras nombrado graciosamente académico de mérito, será censurado por Costanzó en 1793, considerando su diseños para la capilla de Nuestra Señora del Carmen «ajenos al buen gusto de proporción e incapaces de

<sup>5</sup> Ar. A.S.C., doc. 578. Sobre concesión de títulos de Académico de Mérito. Firmado por el Virrey viceprotector de la Academia el 28 de abril de 1790.

<sup>6</sup> Ar. A.S.C., doc. 412. Representación del teniente coronel de ingenieros D. Miguel Costanzó sobre abusos introducidos en la presentación de planos, 24 diciembre 1788.

<sup>7</sup> Ar. A.S.C., doc. 725. Instancia del académico de Mérito Joseph Damián Ortiz sobre que la Junta de Policía no le precise a presentarle planos... 20 octubre 1792.

<sup>8</sup> Ar. A.S.C., doc. 515. Costanzó informa sobre la casa que hace Castera en el puente de San Francisco, 31 marzo 1789.

construirse», además de haber observado antes «precipitación en el dibujo y poco aseo»<sup>9</sup>. Mas tarde, y tras varias amenazas, en noviembre de 1797 se le suspende del grado de académico de mérito por irregularidades en la construcción de la iglesia de San José. Ante esto aducirá que dirigió la obra cuando ya se encontraban realizadas cuatro varas de alzado por otro maestro, Francisco Guerrero y Torres, quien había condescendido con el cura, que se creía dueño del edificio, llevando a cabo algunas modificaciones en el proyecto original. Además, afirma que José Paz había realizado los capiteles de las pilastras sin su conocimiento y, por orden del párroco, los canteros estaban labrando con resaltos los arquivadas. Mazo opinaba que Velázquez, desde hacía algún tiempo, le tenía «enemiga» y «no perdonaba medio alguno de cuantos dictaba su encono para perjudicarlo»; temiendo perder su reputación, había abandonado temporalmente las obras, haciéndose de ellas cargo Castera, lo que aumentó posiblemente los problemas. No los denunció, al parecer, por respeto al párroco, prometiendo, no obstante, «no volver a incurrir en esa omisión aunque sea en contra de sujeto de mayor carácter que el de cura». También se censura a Mazo el no haber presentado los planos a San Carlos. Pese a sus protestas, la Academia se ratificó en la suspensión de su cargo<sup>9</sup>.

Si en la capital era imprescindible la absorción por parte de la Academia de los maestros de obras, fuera de ella los ayuntamientos y cabildos nombraban a sus arquitectos sin estar aprobados, aunque con la obligación de presentarse a examen en el plazo de seis meses. Su no comparecencia haría que se les declarase inhábiles para el ejercicio de su profesión por un período de dos años. Los planos, en este examen, se debían ejecutar en presencia de un director académico y los aspirantes tenían que permanecer en la capital hasta que se reuniera la Junta, cosa que sólo hacía los días once de cada mes, con el gasto personal que es-

ta estancia conllevaba<sup>10</sup>. A pesar de todo, los estatutos seguían sin cumplirse en este sentido, pues continuaban «executándose las fábricas por dirección de sujetos imperitos»<sup>11</sup>. Es más, la propia Academia, consciente de la falta de arquitectos titulados en algunas ciudades del país como Veracruz u Oaxaca, pide en 1792, que se «disimule» por el momento, permitiendo que sólo cuando se debiera hacer un edificio de cierta consideración, se enviaran los planos, ya que resultaba muy gravoso a los maestros de albañilería desplazarse hasta México para examinarse. Llega incluso a aprobarse, en alguna ocasión, el examen a distancia ante el intendente gobernador, como se hace a partir de la solicitud de Juan de Ariza<sup>12</sup>.

Uno de los aspectos más interesantes de la reforma borbónica es la creación de las intendencias, que generan los primeros gobiernos provinciales. Las ordenanzas de intendentes manifiestan una voluntad expresa de crear medidas eficaces de control del crecimiento urbano y, aunque surgieran diferencias entre la legislación y la práctica, suponen un mecanismo legal que se sitúa en el inicio de una conversión de las estructuras políticas que determinarán el nacimiento de México como Estado moderno, al implicar la debilitación, forzada desde el poder central, de los elementos corporativos locales: la oligarquía civil y eclesiástica, que tradicionalmente ejercía un gobierno relativamente autónomo con respecto a la metrópoli, y cuya fuerza conviene ahora hacer ceder.

En 1786 se emite en Madrid la *Real Ordenanza para el establecimiento e instrucción de intendentes de exercito y provincia en el Reino de Nueva España*. Partiendo de las ordenanzas previas de Felipe V (1718) y Fernando VI (1749), el territorio se divi-

<sup>9</sup> Ar. A.S.C., doc. 575. Expediente sobre la aprobación de planos firmados por el arquitecto D. José del Mazo Avilés para la fábrica de la capilla del Carmen, 10 abril 1790. Doc. 762. Expediente sobre que en la capilla de Nuestra Sra. del Carmen se observen los planos aprobados por la Academia.

<sup>10</sup> Ar. A.S.C., doc. 637. Solicitud de Antonio de Santa María Inchaurregui para académico de mérito y que se le nombre maestro mayor de Puebla. 1795.

<sup>11</sup> Ar. A.S.C., doc. 676. Informe Oficio del virrey Revillagigedo a fin de que se sirva mandar se circule orden a todos los señores intendentes para que dispongan que los maestros de obras titulados concurren a examinarse en el término que se expresa. 24 septiembre 1794.

<sup>12</sup> Ar. A.S.C., doc. 735. Sobre dificultades para acudir a la Academia a realizar el examen, mayo 1792.

de en doce demarcaciones, sin incluir California, Ciudad de México, Puebla de los Ángeles, Nueva Veracruz, Antequera de Oaxaca, Mérida de Yucatán, Valladolid de Mechoacán, Santa Fe de Guanajuato, San Luis Potosí, Guadalajara, Zacatecas, Durango y Arizpe.

Los intendentes, residentes en la capital de cada provincia, estarían encargados, entre otras funciones, de velar por la recaudación de impuestos para la Corona, pero entre sus competencias se expresa que

«cuidarán asimismo de que en ningún Pueblo de los de su mando se construya Iglesia alguna, ni otro edificio público, sin que preceda que los dibujos de sus planes, alzados y cortes se les presenten, para que, remitiéndolos a la Junta Superior, esta los haga examinar por Ingenieros o Arquitectos, y, rectificadas por ellos en la parte que lo exijan y mire a la mayor firmeza y duración de la obra, como a la hermosura, buena distribución y demás partes que recomienda la facultad, poniendo también los medios que conceptuen más adaptables al logro de los proyectos que se formen, con proporción al gasto que quieran o puedan hacer las personas o ramos que los costeen, recaiga la aprobación de la misma Junta»<sup>13</sup>.

Los intendentes encargarán a ingenieros la formación de mapas topográficos de las provincias, ejerciendo asimismo tareas de control sobre la construcción de caminos públicos, puentes y calzadas. Deben velar por la limpieza, ornato y uniformidad de las calles y edificios o por el estado de los

empedrados, advirtiéndoseles en la orden regia que «no permitan desproporción en las fábricas que se hicieren de nuevo para que no desfiguren el aspecto público, especialmente en las ciudades y villas populosas de españoles»<sup>14</sup>.

También se refiere a los diezmos y su utilización para sufragar los gastos que conlleva la reparación de templos.

Será precisamente el problema de la consolidación o construcción de iglesias uno de los que más disposiciones legales generen. El 20 de diciembre de 1799 se emiten en Madrid copias de algunas leyes del libro I del nuevo Código de Indias, de las Decisiones Canónicas Conciliares Reales y de la Instrucción de Intendentes, relativas a evitar gastos excesivos del Real Erario<sup>15</sup>.

Así, se expresa que la Real Hacienda contribuirá, por una sola vez, con la tercera parte del gasto, declarándose por fondo de fábricas los derechos de sepulturas, los capillos y limosnas y todo lo demás que estuviese declarado por las sinodales. No alcanzando estas partidas la tercera parte, debería hacerse una aportación por los vecinos, tanto españoles como indios, sin excluir de la cuota a los encomenderos. Los prelados deberán cuidar de que «las iglesias comenzadas se acaben de edificar, se levanten y reparen las arruinadas, y se hagan de nuevo las que fueren menester»<sup>16</sup>. La Ley 26, Título 19, del Código de Indias se refiere a los diezmos. En ella se manda que de los diezmos de cada iglesia catedral se saquen dos partes de cuatro para el prelado y Cabildo y de las dos restantes se hagan nueve partes: las dos novenas para la Corona, y de las otras siete, tres para la fábrica de la iglesia catedral y hospital y las cuatro novenas para el salario de los curas y para el mayordomo del Cabildo. Uniendo esta cantidad a una cuarta parte de los diezmos que pertenece a la Mesa Capitular lo debe destinar al pago de salarios de dignidades y canongías, así como a otros servicios. En cuanto a las iglesias parro-

<sup>13</sup> Archivo General de la Nación de México. Ordenanzas, vol. 20. *Real Ordenanza para el establecimiento e instrucción de intendentes...* Madrid, año de 1786, art. 70.

Sobre urbanismo mexicano: Sonia Lombrado, «Ideas y proyectos urbanísticos de la ciudad de México», en *Seminario de Historia Urbana Ciudad de México. Ensayo de construcción de una Historia*, SEP INAH, México, 1978. «Las reformas borbónicas y su influencia en el arte de Nueva España» y «Arquitectura y urbanismo en la época de la Ilustración», en *Historia del Arte Mexicano*, t. VII, SEP-IMBA Salvat, 1982. Ignacio González Polo, *Reflexiones y apuntes sobre la ciudad de México (fines de la Colonia)*, Depto. del Distrito Federal, México, 1984. Francisco de la Maza, «El urbanismo neoclásico de Ignacio Castera», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 22, México, UNAM, 1954, pp. 93-101.

<sup>14</sup> A.G.N. Ordenanza de intendentes, art. 68.

<sup>15</sup> A.G.N. Clero Regular y Secular, vol. 179, exp. 5, pp. 189-193v.

<sup>16</sup> A.G.N. Clero Regular y Secular, vol. 179, Nuevo Código de Indias, Ley 27, Libro I, Título 5, Ley 18, Ley 20.



quiales, asimismo se prevé utilizar dos novenas partes de los diezmos, una y media a la fábrica del templo y el resto para el hospital del pueblo de cabecera de la zona<sup>17</sup>.

Pese a la claridad con que se expresan estas leyes, lo cierto es que en la práctica las necesidades de reparación de edificios o su construcción de nueva planta, por ruina de los existentes o por aumento lógico del número de fieles, generan infinidad de solicitudes de nuevos fondos para hacer frente a los gastos de reparación o edificación ya que, como antes se ha señalado, la contribución de la Real Hacienda de una tercera parte se hacía solamente la primera o por una sola vez. Éste es el motivo de que se apele constantemente a la piedad del soberano y que se le recuerde el hecho de que es el dueño y árbitro de este patrimonio por derecho de patronato<sup>18</sup>. El problema se intensifica cuando se trata de parroquias de indios que no poseen dinero suficiente como para contribuir, ni siquiera mínimamente, a sufragar los gastos. En algunas ocasiones es el arzobispo o una persona notable quien se encarga de construir a sus expensas; en otras, los medios de financiación por parte del vecindario serán de lo más variado. Como consecuencia de un terremoto que asoló Veracruz en 1777 y que afectó seriamente a su iglesia, los tenderos acuerdan ceder parte del beneficio del amasado del pan durante diez años para sufragar los gastos y dieciséis presidarios trabajan en las obras<sup>19</sup>. Otro ejemplo es la propuesta, para reedificar la parroquia de Culhuacán, de gravar a los dueños de las canteras de piedra, a los propietarios de ganado, medio real por cabeza, y al dueño de unas mulas que traían pulque al pueblo y pastaban en sus calles, así como cobrar cierta cantidad a las canoas y balsas de madera que pasaran<sup>20</sup>.

Lógicamente, no eran los edificios religiosos los únicos que precisaban fondos

públicos, por lo que se arbitran curiosos sistemas de financiación, como el de recurrir a la lotería o a la celebración de corridas de toros. De esta manera, pese a que determinados sectores del pensamiento ilustrado se mostraran contrarios a la fiesta taurina, lo cierto es que los beneficios que reportaba a las arcas reales hacían de ella un espectáculo cuya necesidad no podía ser puesta en duda por parte de los poderes centrales. A finales del setecientos, una serie de documentos del Archivo General de la Nación de México nos informan de la celebración de ocho corridas anuales como sistema de reintegro a la Real Hacienda de los costes que suponían las obras del palacio de Chapultepec y otras mejoras de infraestructura que estaban siendo llevadas a cabo en la capital<sup>21</sup>. Por poner otro ejemplo, cuando en Celaya se precisa reparar, en 1779, el puente sobre el río de la Laja, se propone obtener los fondos con los beneficios de una corrida de toros a celebrar todos los años durante el mes de diciembre, además de mediante el cobro de peaje a las personas o carruajes que pasaran por el puente. El intendente de Guanajuato se dirige al virrey el 29 de abril de 1803 expresándose en los siguientes términos:

«La vigilancia más esforzada no podrá precaver los desórdenes que arrastra naturalmente el lujo, la disipación y el concurso de gentes compañeras de la diversión del juego de toros; pero en lo político es cierto que es un medio bien acomodado para hacer el dinero necesario para la construcción de obras públicas.»<sup>22</sup>

Otro de los instrumentos legales que se refiere al control policial, administración de justicia y gobierno político, pero en el que se incluyen observaciones de naturaleza arquitectónica y urbanística, son las ordenanzas para la división de la capital en cuarteles, mandadas observar por el virrey Martín de Mayorga, impresas en 1793 y acompañadas de un plano de la ciudad, obra de Castera, aunque aprobadas por Real Cédula de 22 de julio de 1786. Hubo

<sup>17</sup> A.G.N. Clero Regular y Secular, vol. 179. Ley 26, Título 19 del Código de Indias.

<sup>18</sup> A.G.N. Clero Regular y Secular, vol. 135, exp. 10, pp. 290-294v.

<sup>19</sup> A.G.N. Templos y Conventos, vol. 12. Terremoto. Veracruz, 9 octubre de 1777.

<sup>20</sup> A.G.N. Tierras, vol. 1345, exp. 2. 1802. *El cura de Culhuacan solicitando reedificio de aquella iglesia*.

<sup>21</sup> A.G.N. Historia, vol. 381, exp. 12.

<sup>22</sup> A.G.N. Obras Públicas, vol. 17. Celaya. *Defectos que se contienen en los planos para la construcción del puente en el río de la Laja*.



una serie de intentos previos durante el siglo XVIII de división de la ciudad de México. Así, en 1713, el virrey Duque de Linares lo hizo en nueve cuarteles a cargo de seis alcaldes, pero no subsistió; en 1720 se aprobó una organización en seis. Más tarde, en 1750, se hizo una nueva división en siete cuarteles, eligiéndose comisarios y cuadrilleros pero, como en el caso anterior, tampoco prosperó. La ordenanza de Mayorga supone la división en ocho cuarteles mayores compuestos por treinta y dos menores al cargo de cinco alcaldes de la Sala del Crimen, uno corregidor y dos alcaldes ordinarios, cargos honoríficos y por tanto no remunerados. Entre sus múltiples competencias figuraba el hacer un exacto padrón, el que se pintasen los nombres de las calles y los números de las casas, cuidar por el buen estado del empedrado y enlосado y que no se tiraran hasuras a la vía pública o fomentar la industria y las artes, integrándose por tanto esta medida dentro de la singular concepción de utilidad pública asignada a las artes y oficios artesanales durante el período ilustrado<sup>23</sup>.

Estas ordenanzas, así como las de Querétaro, Oaxaca, San Luis Potosí, Puebla o Valladolid, al ir acompañadas de planos, nos ofrecen testimonios de incuestionable valor para el estudio de la estructura urbana de las ciudades novohispanas a finales del siglo XVIII.

A pesar de que en las últimas décadas del siglo XVIII se construyeran edificios clasicistas de gran interés (citemos la Fábrica de Tabacos, el Palacio de Minería, la iglesia de Loreto, el Palacio de los Marqueses de Buenavista, San Pablo el Nuevo,

en México, o la Alhóndiga de Granaditas y la casa del marqués de Casa Rul en Guanajuato), y aunque algunos ilustrados académicos como Tolsá, González Velázquez, o los ingenieros Costanzó y Mascaró, hicieran todo cuanto estaba en su mano por hacer cumplir la legislación, la realidad de lo erigido confirma, junto a los dibujos de proyectos y los documentos del Archivo General de la Nación y de la Academia de San Carlos de Nueva España, que quienes tradicionalmente desempeñaban la dirección de las obras no se sometían, por ignorancia, por gusto personal o por compromisos privados, salvo en contadas ocasiones, a los principios de la nueva arquitectura. El caso de Eduardo Tresguerras, que desarrollará su actividad en Celaya y Querétaro hasta fechas posteriores a la Independencia, es uno de los más significativos, pero, por ser más conocido, he preferido no abordar su estudio, dada la limitada extensión de este trabajo.

Muchas de las noticias que presento, pues, pese a su marcado carácter anecdótico, ponen de relieve, en mi opinión, las pequeñas miserias y rivalidades que, por encima de la seriedad de las disposiciones legales, demuestran que la práctica de la arquitectura y, en general, de las artes, se rige por condicionamientos absolutamente ajenos a la voluntad de la institución académica, como organismo encargado, en última instancia, del control arquitectónico y de las formas del «buen gusto» de un clasicismo que, permeabilizando influencias muy diversas, triunfará, no obstante, tras el proceso de la independencia mexicana.

<sup>23</sup> A.G.N. Bandos, vol. 12, n.º 36: *Ordenanzas de la división de México en Cuarteles, creación de Alcaldes de Barrio y reglas para su gobierno*.



# UN ESTUDIO SOBRE CLASICISMO Y ANTICLASICISMO EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO: EL «PARALELO ENTRE LA ARQUITECTURA GRIEGA Y LA GÓTICA» (1814), DE CUSTODIO MORENO

BEATRIZ LÓPEZ GONZÁLEZ

Universidad Complutense

A finales del siglo XVIII y durante el primer tercio del XIX, uno de los debates más interesantes que sobre arquitectura se ofreció en el seno de la Academia de San Fernando de Madrid fue el que se refirió a la instauración de un modelo único a partir del cual se pudiera teorizar y construir, desterrando los infortunios que había producido el último barroco, encarnado en Ribera y los Churriguera. Si seguimos la línea común al resto del academicismo europeo, también la arquitectura y las Bellas Artes en España y a través de las directrices impuestas por la Academia, se volvieron a las fuentes visuales y escritas de Grecia y Roma, como dos argumentos inexcusables capaces de legitimar la totalidad de la práctica arquitectónica.

Sin embargo, en estos años finales del XVIII y sobre todo en los inicios del siglo XIX, como consecuencia de una revisión práctica del clasicismo desde la arqueología, y a causa del agotamiento que había supuesto la repetición sistemática de ciertos esquemas formales y decorativos, empezaron a convivir con el modelo oficial propuesto por las Academias una serie de alternativas hacia otros ejemplos arquitectónicos, que estallarían mediado el XIX en un modo de apropiación pintoresca que se ha dado en llamar historicismo.

Los historicismos se concibieron como una forma de anticlasicismo (si no se juzga el Neoclasicismo como otra forma de historicismo) desde que aparecieran los primeros debates teóricos que medían la validez de la arquitectura gótica o la árabe de acuerdo al patrón de la griega o la romana, y de este modo aquéllas pasaron por ser los dos ejemplos que encarnaban con más dureza la oposición al discurso clasicista para constituirse posteriormente en banderas del historicismo romántico.

En este sentido, la Academia de San Fernando de Madrid se sumó al debate general a través de sus propios cauces, esto es, discursos, disertaciones, oraciones en las entregas de premios, actas de Juntas y Comisiones y pequeños escritos. Entre estos escritos, quizá el más interesante de todos fue el que en 1814 escribió Custodio Moreno, discípulo de Juan de Villanueva y perteneciente a una generación de arquitectos que, abriendo el siglo XIX, presentaron otra idea de arquitectura a través de proyectos sobre el papel que pocas veces consiguieron alcanzar el reconocimiento de la Comisión de Arquitectura de la Academia, aunque Custodio Moreno tuviera una notable presencia en las construcciones y reformas de estos años en Madrid. Aquel opúsculo se titulaba *Paralelo entre la arquitectura griega y la gótica*, y sin duda su valor radica más en lo que aporta para la comprensión de los historicismos que como referencia al clasicismo grecorromano<sup>1</sup>.

La disertación se compone de una breve introducción, una argumentación ordenada en sesenta y nueve puntos que recogen una historia de la arquitectura desde sus orígenes hasta el arte bárbaro, concebida de acuerdo a los parámetros de Winckelmann: períodos de esplendor y decadencia, y diez notas finales que sirven para apoyar el discurso en los tratadistas clásicos.

Aunque desde el principio quedaran definidos el método y el apoyo escrito como las diferencias esenciales entre dos modos

<sup>1</sup> Este texto se encuentra en el *Archivo de la Academia de San Fernando* con la signatura 324/3.

Sobre el mismo debate existen en la Academia otros escritos como el de Miguel Antonio de Mari-chalar, Pedro Nolasco Ventura, Pedro Zengoitia y Vengoa o Alejo Andrade.

de hacer arquitectura: «La arquitectura griega llena de preceptos, ostenta su grandeza en edificios correctos sujetos a proporciones sensibles y demostrables, la gotica esta absolutamente desnuda en doctrina...», sin embargo no sería menos coherente un estilo que como el gótico hubiera llegado a alcanzar cierta perfección en algunos de sus aspectos usando como método el azar y careciendo de una base teórica.

Habíamos señalado que lo que el escrito de C. Moreno aportaba como reflexión sobre la arquitectura clásica no era demasiado significativo, ya que partía de lo establecido por Vitrubio desde el mismo origen de la arquitectura. De nuevo, los inicios estaban en las grutas, que inmediatamente, y gracias a un proceso de racionalización de los primeros hombres que los hace vivir en sociedad, se convirtieron en la cabaña primitiva de Laugier, otorgando a la naturaleza el protagonismo del proceso. Es conocido el proceso de la arquitectura hasta llegar a la construcción del palacio como deseo de perpetuación de los más poderosos, o del templo como homenaje a la divinidad<sup>2</sup>, y como cada elemento de estos edificios reproducía otro de la naturaleza, de la antigua cabaña. Custodio Moreno, como Laugier o Milizia, no sólo aceptaba como incuestionable esta apropiación directa desde la naturaleza, sino que siquiera se planteaba su legitimidad, del mismo modo que no lo haría con la asimilación de los órdenes a las proporciones humanas. Para ello recurrió de nuevo a la narración del origen legendario de los órdenes que atribuía al dórico la fuerza del hombre, al jónico la proporción de la mujer y al corintio la delicadeza de la doncella. De la disposición decorosa de los órdenes, es decir, de la identificación de cada uno con la personalidad de un dios, así como de la adecuación de cada una de sus partes a elementos de la naturaleza, de su simetría y euritmia, dependía en definitiva su carácter ejemplar.

<sup>2</sup> En el mismo sentido entiende la simplicidad de la arquitectura egipcia, cuya brillantez, lujo y magnitud radica en su deseo de perpetuarse. No se sirvió del modelo egipcio como un anticlasicismo extraño en la línea del gótico o el árabe, sino simplemente como un precedente de la arquitectura griega.

Cada parte de un edificio griego hablaba de uno de los elementos de la cabaña primitiva y todas ellas reiteraban el esquema vitrubiano de solidez, comodidad y belleza. Su diferencia respecto a otros modelos se centraba en la capacidad de sus artífices para crear un *corpus* de reglas y proporciones que llamaron *tassis*, *diatesis* y *economía*, y que se correspondían con ordenación, disposición y decoro, un principio, el decoro, directamente vinculado al concepto de belleza, de modo que fuera conveniente el ornato al destino del edificio para que, sin duda aludiendo a los excesos del barroco más ornamentado, la escultura no usurpara el lugar de la arquitectura.

Resulta una manifestación de rigor el que C. Moreno constatará en su alabanza al clasicismo la existencia de una cuestión que los griegos no habían regulado, pero, incluso en ese caso, el error se atribuyó a la transcripción posterior; se trata de las proporciones de las cornisas: «¿Será posible que los Arquitectos griegos tan exactos en sus proporciones (...) dejaran sin determinar los cornisamientos señalando las alturas de cada una de las partes en que se subdividen?», y respondía: «Vitrubio, sin duda, creyéndose con igual derecho que los Griegos para inventar desechó algunas cosas que o le parecieron defectuosas y quiso corregir, o que por ser de puro ornato varió al gusto de su opinión...».

Resumiendo la primera parte del texto, la arquitectura había alcanzado su punto de máximo esplendor en Grecia: «Nada había en los Edificios griegos que no fuese grande y sublime: solidos por su arreglada y exacta correspondencia entre los huecos y macizos, comodios por su disposición y distribución analogas a su destino, y bellos por su decoro, simetría y euritmia parecía no dejar nada que desear a la Arquitectura». Sin duda, una suerte de situación idílica que se continuó en época romana a través de una serie de edificios paradigmáticos que habían configurado la memoria de la arquitectura y de C. Moreno, y algunas de cuyas referencias a veces sólo vinieron de las fuentes escritas o las láminas. Sin embargo, en esta época dorada de las Artes surgió un primer momento de decadencia, originado, como es lógico para un arquitecto formado en el rechazo a la estética barroca, en las libertades que se toma-



ron los arquitectos, en su prodigalidad en el uso de los órdenes. Se corresponde con la época de los Antoninos y se consiguió subyugar, como era previsible, gracias a la creación de una Academia de Arquitectura.

Sin embargo, el cataclismo para la arquitectura llegó definitivamente con la invasión de los bárbaros, que C. Moreno describía casi de forma apocalíptica:

«... Y al modo del tenebroso trueno se dejó oír la ronca trompa de Belona dirigiendo las formidables huestes de Godos Wandalos y Ulanos que a la manera de un torrente que inunda la campiña se derramo por las bastas provincias del Imperio siempre precedidos del espanto, acompañados del terror y seguidos de la desesperación. El carro del sanguinoso Marte rodaba por el Imperio Romano repartiendo horrores, orfandad, y muerte», y señalando su ominosa carrera con la desolación y el estrago de los famosos edificios: a su espantoso rechinar y estruendo, se apago la antorcha del ingenio que alumbraba las artes y desde entonces encendida la del error vagaba la Arquitectura despavorida, sin orden ni concierto...».

Sobre un relato de esta naturaleza parece difícil justificar cualquier tipo de manifestación artística. Sin embargo, C. Moreno desarrolló a partir de este momento la parte más atractiva de su informe, ya que en ella reflexionaba, muy sintomáticamente para el ambiente de la Academia, sobre una arquitectura poco conocida. Investigó su origen, paralelos y diferencias con el modelo por excelencia, llegando a una valoración positiva que sin duda abrió caminos a la teoría sobre los estilos arquitectónicos.

Después de afirmar cómo unos modos se imponen a causa de la depravación y corrupción de otros, y por lo tanto su éxito se debe en parte a la novedad que superponen en un ambiente muy debilitado, C. Moreno daba como origen de la arquitectura gótica la de los persas, esto es, un estilo oriental, caprichoso y aparentemente ajeno al clasicismo grecorromano. De esta forma, la arquitectura gótica nunca podría asimilarse a la simetría y la proporción de la naturaleza, tanto más cuanto le asociaba elementos

muy cercanos al arte árabe nazarí<sup>3</sup>. Sin embargo, es posible combinar un anticlasicismo-antinaturalismo (es básico, como veremos inmediatamente, diferenciar el concepto de naturaleza que se aplica a uno y otro estilo) de esta índole con valores que en principio no son propios a su apariencia externa, tales como la solidez o la belleza. Se puede establecer entonces una hipótesis general en la que desde otros caminos que nada tienen que ver con los que experimentó la arquitectura de los griegos y después de los romanos, se podía llegar a obtener valores comunes a los de este modelo paradigmático. En este sentido, cualquier arquitectura resultaría válida, porque tal vez estaríamos hablando de una cuestión de método más que de un modelo gótico, árabe o románico.

La arquitectura gótica poseía los atributos de Vitrubio, a veces incluso superando la perfección de los arquitectos griegos:

«¿Y quien duda de que en la primera parte [solidez] excede a la griega, en la gallardía de su construcción, en la segunda [comodidad] como que pende de la distribución puede igualarla, y en la tercera [belleza] alegar razones ya que no de gusto delicado y correcto, al menos de mas analogía con el sistema de construcción y de tipos de mas naturalidad respectiva?»

La belleza de esta arquitectura no se regía por los cánones de semejanza con la naturaleza dieciochesca proporcionada, simétrica y decorosa, sino que se asimilaba a una naturaleza cercana al tópico romántico, salvaje, rocosa, de altos árboles:

«... Los troncos de los árboles por si solos (...), la reunión de diferentes varas agrupadas para sostener un peso enorme, su ramificación tan semejante a la naturaleza en las copas de los árboles vagando por las bóvedas apuntadas de los edificios góticos su elevación que ennoblece su carácter y aun sus todos piramidales imitan-

<sup>3</sup> Sobre la parte del texto que Custodio Moreno dedicó al paralelo entre la arquitectura gótica y la árabe ha sido tratado por D. Rodríguez Ruiz en *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, Madrid, 1992, p. 13.

do los picos de las rocas, son tipos que no desmerecen a los de los griegos en su objeto...».

Siempre en la línea de encontrar argumentos de método que legitimaran esta arquitectura, también los «órdenes góticos» tenían su origen en la naturaleza, pero no derivaban de las proporciones humanas desde el momento que fueron concebidos sólo como arquitectura, es decir, de forma «más moderna», que C. Moreno llamaría «filosofar de otro modo».

Sin embargo, el único punto sobre el que la arquitectura gótica se recreaba demasiado en su singular relación con su singular naturaleza era el que se refería a la decoración. La exageración de sus arcos apuntados, «... tan semejantes a las entradas de las grutas (...), sus capiteles ridículos representando un cardo una rizada y embrollada berza ó otra verdura de sutiles ojas pero de ruin aspecto; sus piñas y sus calados afeli-granados (...), son la verdadera causa del desprecio con que se mira esta Arquitectura». Tal vez el recuerdo a otros estilos degradados, la ausencia de un verdadero sentido arquitectónico en una ornamentación que escondía la arquitectura, eran las causas del fastidio que producía la profusión de la decoración gótica. La figura humana no salía mejor parada, desde el momento que «... la transformaron en estipites...», uno de las más aborrecidas novedades del último barroco español, e hicieron con ella otras muchas barbaridades, como colocarla por adorno en las ventanas. Atacaron al decoro, que, como habíamos señalado, dependía en gran medida de la adecuación del elemento a su lugar de destino, así como de la verosimilitud y el grado de imitación con la naturaleza:

«... En sus bajos relieves no consultaban tampoco ni a la perfección de la naturaleza ni a la verosimilitud pues llegó su locura hasta figurar a un Diabolo arrastrando de los pelos a una persona que estaba en la cama...»

Para C. Moreno, el estilo oriental o gótico había adoptado en España formas propias del arabesco, un arte supersticioso y bárbaro en su decoración, que se complacía en colgar las cabezas de sus enemigos en

paredes y arcos, mientras que su religión les prohibía cualquier tipo de representación humana. De nuevo, la decoración empañaba la apreciación general de un estilo, que, sin embargo, y al igual que el gótico, poseía unos valores arquitectónicos de solidez y eficacia tan notables que se suponían fruto del conocimiento arquitectónico, un conocimiento que no había llegado a través de ninguna fuente escrita por la que se hubiera podido guiar más cómodamente el análisis de los académicos.

Finalmente, la argumentación se cerraba con la referencia lógica a uno de los debates que sin duda definió la práctica de la arquitectura en el siglo XIX: se trata de la restauración y los añadidos en edificios, su rigor arqueológico, que C. Moreno ya previó como la arbitrariedad producida en este tipo de intervenciones. La postura que definió al arquitecto resultaba absolutamente coherente desde el momento que consideraba indispensable la presencia física de toda la memoria arquitectónica, así como rechazaba añadidos tales como la puerta neoclásica de la catedral de Toledo:<sup>4</sup>

«Estoy muy lejos de pretender que se restaure el mal gusto pero respetemos sus diferentes sistemas y dejemoslos pasar como originales á la posteridad aunque no sea mas que para que sirvan de termino de comparacion y no queramos hacerlos á mas de estrabagantes monstruosos uniendo la belleza y la fealdad en un mismo cuerpo.»

A pesar de todo, la invitación final del arquitecto era a una apertura hacia lo que ciertamente a lo largo del siglo XIX se llevó hasta sus últimas consecuencias, es decir, el diálogo con toda la memoria arquitectónica entendida como una forma de clasicismo pintoresco. De este modo, Custodio Moreno animó a que «... los arquitectos podrán dar mayor extensión a sus ideas (...) arrancandoles (a los edificios góticos) quanto tienen de util y aplicable a la Arquitectura moderna».

<sup>4</sup> Es interesante en este momento recordar las intervenciones de Custodio Moreno en la Plaza Mayor de Madrid, sobre una idea de Villanueva, o las reedificaciones en El Pardo.

# ELEMENTOS CLÁSICOS E INNOVADORES EN LOS DISCURSOS ACADÉMICOS SOBRE EL TEATRO (1825-1844)

JUANA MARÍA BALSALOBRE GARCÍA

La tipología teatral aporta a lo largo de la Historia de la arquitectura una variedad de modelos que aquí no van a ser analizados. Se tratará de la planta teatral, de la curva, troncada siempre en la línea que separa el auditorio de la escena, pues es el elemento configurador de las tres disertaciones académicas<sup>1</sup>, en las que hay datos que demuestran la transcendencia de su perspectiva historicista, crítica y creativa. Igualmente, la cuestión del trazado de la planta implica un estudio de los elementos arquitectónicos, además de por su función estructural, por la relación específica de esta tipología con la óptica y la acústica.

En estos discursos, un punto común e indicativo se centró en la valoración de la Antigüedad clásica, fundamento de la cultura occidental, en la búsqueda de un planteamiento no siempre restaurador, como constataron Matías Laviña y Juan Gimeno, sino ideal, punto clave en Antonio Conde. En este sentido, estos manuscritos proporcionan la documentación aplicable a una síntesis que permite analizar tanto los elementos clásicos como los innovadores, vistos desde la perspectiva del interior del edificio-teatro.

## TRES DISCURSOS ACADÉMICOS: TRES MODELOS TEATRALES

Estos manuscritos tienen en común el haber sido redactados para obtener el título

<sup>1</sup> Este tema parte del trabajo de investigación que acerca de la Arquitectura teatral decimonónica, censurada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, estoy realizando. Estos manuscritos fueron localizados por el Dr. García Melero en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

de Académico de honor por la Arquitectura de esta Academia<sup>2</sup>. Tanto Antonio Conde, en 1825, como Matías Laviña y Juan Gimeno, en 1844, eligieron el tema: «Disertación sobre cuál es la mejor forma de Teatro para una gran ciudad o Corte, con presencia de la Óptica y la Acústica, distinguiendo con claridad y datos cuál de las formas elíptica o semicircular debe procurarse».

El análisis de estas disertaciones permite un acercamiento a la arquitectura teatral de la primera mitad del siglo XIX. En este sentido, este proceso arranca del origen clásico, centrado especialmente en Vitruvio<sup>3</sup>, como base al desarrollo del tema, y citado por los tres arquitectos.

En cuanto a la tipología, hay que destacar el singular paralelismo del tema plasmado en dos opciones ilustradas, defendidas desde las décadas finales del siglo XVIII: la italiana, cuyo representante principal es Milizia<sup>4</sup>, defensora de la planta clásica semicircular, y la francesa, con Patte<sup>5</sup>, de curva elíptica, retomada y difun-

<sup>2</sup> La síntesis no permite tratar aquí el protocolo y demás elementos necesarios para presentar estos discursos aceptados y leídos en la Real Academia de San Fernando.

<sup>3</sup> Vitruvio Polion, M., «Los Diez Libros de Arquitectura de... Traducidos del latín, y comentados por Don Joseph Ortíz y Sanz, Presbítero...», en Madrid, en la Imprenta Real, año de 1787. Edición facsímil, Madrid, Akal, 1987. Estudio introductorio de Delfín Rodríguez Ruiz, «Jose Ortíz y Sanz: Atención y Pulso de un traductor», pp. 7-33.

<sup>4</sup> Milizia, Francesco, *El Teatro*, obra escrita en italiano por Don Francisco Milizia. Traducida al español por D. J[osé] F[rancisco] O[rtíz]. Madrid, en la Imprenta Real, 1789. La primera edición de este libro se publicó en Roma el 25 de diciembre de 1771.

<sup>5</sup> Patte, Pierre, *Essai sur l'architecture théâtrale ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une sa-*



dida por Bails<sup>6</sup> en España, en su ecléctico libro sobre la Arquitectura civil.

Aunque las tres disertaciones parten del origen del teatro, los planteamientos y desarrollos de los discursos son diferentes en estructura y contenido. Precisamente partiendo de la óptica y de la acústica, las dos coordenadas esenciales en la construcción de esta tipología, cada uno de los arquitectos defendería la planta en su opinión más aconsejable. Para Antonio Conde sería la semicircular clásica. Matías Laviña y Juan Gimeno, al mismo tiempo que elogiaban la tipología clásica y analizaban la elíptica, sugerían dos nuevas opciones tipológicas: el primero la oval y el segundo la semicircular prolongada.

Antonio Conde recurre a Vitruvio para demostrar en su discurso, en el que incorpora continuas citas a los clásicos, que la arquitectura teatral clásica era la expresión de una idea ejemplar, atemporal, que debería estar siempre presente en los proyectos de teatros de la época.

Frente a esta posición, las disertaciones de Laviña y Gimeno permiten la posibilidad de comprender con mayor precisión los problemas tipológicos planteados, no únicamente desde el prisma teórico clásico, sino también desde el de su realización moderna.

Se puede constatar el interés de estos arquitectos, que en sus discursos académicos trataron de aportar soluciones personales, aun partiendo de los sistemas teórico-prácticos que entonces estaban en boga en esta compleja tipología arquitectónica tan importante entonces. Para ello partieron del conocimiento del teatro clásico y del estudio de las realizaciones modernas con su obsesión por asociar todos los elementos internos que confluyen en el trazado correcto del interior del teatro.

*Ile de spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique*, París, 1782.

<sup>6</sup> Bails, Benito, *Elementos de Matemáticas*, por D. Benito Bails..., tomo IX, parte I. Que trata de la Arquitectura civil, segunda edición, corregida por el autor, Madrid, en la Imprenta de la Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1796. Véase el interesante estudio de Joaquín Navascués Palacios sobre este libro, publicado como tomo primero de la edición facsímil del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia en 1983. *Bails y el modelo teatral de Patte*, pp. 120-130.

En su discurso<sup>7</sup>, Antonio Conde expuso como idea directriz la base moral, filosófica y artística de los clásicos<sup>8</sup>, conjugando la relación existente entre las artes y las letras a través de las citas a los autores clásicos y a sus obras. Igualmente, valoró la labor de estudio realizada por Serlio, Desgodetz, Piranesi y Ortiz y Sanz. Éste hizo los diseños y la descripción del teatro de Sagunto<sup>9</sup>.

Evidentemente, recurrió a Milizia, como él partidario de la planta semicircular, y copió del teórico italiano los defectos e inconvenientes de los teatros modernos expuestos en su libro del teatro.

En la propuesta de Conde referida a la óptica y a la acústica aludió a Pierre Patte<sup>10</sup>. Sin embargo, su fuente directa fue Benito Bails, del que copió directamente su exposición del trazado de la curva elíptica, de la distribución y de la disposición de los espectadores, del trazado de la cubierta y del revestimiento interior del teatro<sup>11</sup>.

Matías Laviña, arquitecto italianizante por su formación en Roma<sup>12</sup>, presentó un discurso<sup>13</sup> claramente estructurado en el

<sup>7</sup> Archivo de la Real Academia de San Fernando (a partir de ahora, A.R.A.S.F.), Legajo 31028/3. «Se disertará sobre cuál es la mejor forma de teatro para una gran Ciudad o Corte, con presencia de la Óptica y Acústica, distinguiendo con claridad y datos cuál de la formas elíptica o semicircular debe preferirse en todo caso: asunto señalado con el número 9 en el Libro de Programas de esta Real Academia». Antonio Conde González, Madrid, 18 de marzo de 1825.

<sup>8</sup> *Ibidem*, f. 7. Los griegos, que «inventaron el teatro para servirse de él como medio el más eficaz para instruir al Pueblo, y representarla sus defectos con la crítica más ingeniosa», que «nada había en los edificios griegos que no fuese grande y sublime: sólidos por su arreglada y exacta correspondencia entre los huecos y macizos, cómodos por su disposición y distribución análogos a su destino y bellos por su decoro, simetría y euritmia...».

<sup>9</sup> *Ibidem*, f. 15.

<sup>10</sup> *Ibidem*, f. 20.

<sup>11</sup> *Ibidem*, f. 20 y ss. Aquí no voy a tratar este paralelismo, porque no aporta nada nuevo en el trazado de la planta.

<sup>12</sup> Por la concreción del tema, no se analiza esta etapa de Matías Laviña.

<sup>13</sup> A.R.A.S.F., Leg. 1308-35/3. «Disertación sobre la mejor forma de teatro que el arquitecto D. Matías Laviña presenta a la Real Academia de San Fernando, a consecuencia de lo acordado por la misma en 7 de julio, con el objeto de calificar su solicitud al título de Académico. Madrid, 22 de julio de 1844. Matías Laviña».



que aportó, entre otros puntos que no trató Antonio Conde, el referido a «Los defectos del teatro moderno y *medios de evitarlo*»; especial énfasis puso en el título, en el que únicamente subrayó *medios de evitarlo*. Ésta fue su propuesta más innovadora.

Por otra parte, valoró las realizaciones clásicas<sup>14</sup>, en especial las romanas, que a través de sus ruinas estudió en Roma<sup>15</sup>. Precisamente, este conocimiento aplicado al estudio de los teatros modernos le llevó, por un lado, a diferir de «la definición de Vitruvio sobre la expansión de la voz también carece de exactitud... como prueba la experiencia en... (el) teatro de Milán... no depende la sonoridad de la forma semicircular»<sup>16</sup>, y, por otro, a criticar a Milizia en varios pasajes de su disertación. A él se refirió de esta manera:

«Entusiasmado por el teatro antiguo aquel celebrado crítico, vituperó los modernos sin hacerse cargo que no es posible variar de repente las costumbres ni modo de pensar; su gran talento debiera haberse ocupado sobre las razones que impiden variar las normas actuales y tratado su modificación y mejora, sin dejar correr la pluma en exageraciones.»<sup>17</sup>

Los motivos de su planteamiento, que quedan suficientemente claros en su manuscrito, eran la defensa del teatro moderno y la búsqueda de soluciones. De ahí que afirmara que

«los teatros modernos por su forma y circunstancia son física y moralmente opuestos en casi todas sus partes»<sup>18</sup>.

En cuanto a los comentarios que hizo acerca de los teatros modernos, se puede destacar la propuesta de soluciones válidas

respecto a los fines principales del teatro, la buena visualidad y audición. Así, de la planta del teatro de la Escala de Milán escribió que su «curvatura es parabólica, y tiene casi doble largo que ancho... se oye y se ve perfectament»<sup>19</sup>. En este contexto recurrió a otros ejemplos, como el del teatro de San Carlos de Nápoles, de planta de herradura, y el del palacio de Caserta, que era tan ancho como largo y casi igual de alto.

Laviña dejó muy clara su interpretación del tema teatral y concretizó tanto su naturaleza clásica como sus innovaciones. Asimismo, supo proyectar el teatro clásico hacia la modernidad, al adecuarlo a los nuevos postulados y necesidades en el tratamiento de la escenografía y en el de los materiales.

Juan Gimeno, en su discurso<sup>20</sup>, presentado dos meses después al de Laviña, expuso, al igual que éste, el origen de la tipología teatral<sup>21</sup> y su evolución. Sin la crítica que Laviña aportó, se permitió conjugar, partiendo de la arquitectura<sup>22</sup> y de la construcción del teatro, todos los elementos necesarios para realizar un buen proyecto.

Esta propuesta práctica tenía en cuenta, en primer lugar, la ubicación del teatro en la ciudad, «aislado y en una plaza» y además con una fachada que destacara por su monumentalidad y su destino. A continuación se ocupó de comentar su construcción, que sería

«todo de fábrica sólida con bóvedas en los vestíbulos, corredores, salones y demás piezas del edificio, excepto los palcos que serán de madera sin columnas ni

<sup>19</sup> *Ibidem*, f. 9.

<sup>20</sup> A.R.A.S.F., Leg. 308-26/3. «Cuál es la mejor forma de los Teatros para una gran Ciudad o Corte con presencia de la Óptica y Acústica, distinguiendo con claridad y datos cuál de las dos formas semicircular o elíptica debe preferirse en todo caso. Juan Gimeno. Madrid, 6 de septiembre de 1844.»

<sup>21</sup> A.R.A.S.F., Leg. 308-26/3. Juan Gimeno. De los teatros dijo que «servían para las representaciones de la tragedia, comedias, poemas satíricos y algunos bailes».

<sup>22</sup> *Ibidem*, f. 5. Arquitectura «significa colección de preceptos emanados de la razón y reglas fijas de la experiencia para disponer un edificio con la solidez necesaria a su estabilidad y duración, con aquel grado de magnificencia elegante, ornato y demás que pide el uso a que está destinado».

<sup>14</sup> A.R.A.S.F., Legajo 308-35/3. Matías Laviña, f. 2. «Grecia que había sido la inventora del drama fijó las reglas para la construcción del teatro forma y materia.»

<sup>15</sup> *Ibidem*, f. 4. «La multiplicidad de teatros erigidos en todo el imperio romano nos ha dejado en muchas de sus ruinas una idea completa de su forma...»

<sup>16</sup> *Ibidem*, f. 10.

<sup>17</sup> *Ibidem*, f. 9.

<sup>18</sup> *Ibidem*, f. 8-9.

apeo alguno, y las divisiones de estos deberán quedar al nivel del antepecho, la bóveda de la platea será de tabla... si por desgracia aconteciese un incendio en el acto de la escena quedaría reducido a la guarnición del teatro y los espectadores podían librarse con solo ocupar las estancias incombustibles»<sup>23</sup>.

En relación con este punto añadió que la disposición de las puertas debía ser estudiada igualmente, porque, como sucedió en el incendio del teatro de Zaragoza, una de las causas de los muchos muertos fue que las puertas se abrían en dirección contraria a la salida. Igualmente, propuso que

«sobre la parte más alta de estos (los bastidores) debe haber unos depósitos de agua para cortar todo incendio en su principio y surtir a las fuentes que requiere la escena»<sup>24</sup>.

En síntesis, Juan Gimeno estudió y expuso los principios urbanísticos, arquitectónicos, estructurales y formales, así como los accesorios, en los que debía basarse un arquitecto para formar un proyecto de teatro.

#### TIPOLOGÍA TEATRAL: ELEMENTOS CLÁSICOS E INNOVADORES

La importancia de la arquitectura teatral y su espacio escénico es y ha sido, a partir de la cultura greco-romana, una variable paralela al devenir histórico de la sociedad. Un fenómeno que singulariza y enlaza las ideas esenciales del *teatro clásico* y las portadoras de un cambio.

Dentro de las pervivencias clásicas se puede concretar la palabra teatro, que define etimológicamente tanto el lugar como las obras que en él se representan. En realidad, es el elemento literario, el género teatral, el que define el lugar arquitectónico. En relación con este punto se mantiene, como particularidad clásica, la división de la sala en *escena* y *auditorio*.

Las claves diferenciadoras respecto a los teatros modernos se centran, precisamente,

en sus características: *planta semicircular, ubicación*, normalmente en la pendiente de un cerro, que permitía la colocación de los espectadores en *graderías*. Esta disposición favorecía la óptica y la acústica, a lo que se añadía el hacerse la representación *de día*, por *no estar cubierto*. Otra cuestión a destacar era la grandiosidad y dimensiones, que enlazaban con el hecho de *ser público*.

Igualmente hay que resenar la escenografía, factor clave de la representación. Esto pone de manifiesto dos cosas: una la que aportó, acerca del teatro clásico, Juan Gimeno: «El método o costumbre de las piezas escénicas no necesitaba más extensión en el foro, que el citado proscenio»<sup>25</sup>, pues el teatro clásico disponía de tres escenarios relacionados con los respectivos géneros teatrales; y la otra, que «por ser nuestras representaciones de diferente composición, necesitan un escenario de mucho fondo»<sup>26</sup>.

La *escenografía* condiciona directamente el trazado de la planta, como comprobó Matías Laviña en su disertación, de la que se toma la siguiente consideración:

«Las escenas requieren un punto de distancia más largo que el que daría el radio de un anfiteatro semicircular para que los escorzos no vengán a precipitarse en el centro... ni tampoco debe ser muy apartado, porque entonces dichos escorzos estrechan los espacios y no deja el suficiente entre uno y otro bastidor para el paso de los muebles y máquinas que se colocan sobre el proscenio.»<sup>27</sup>

En relación a lo expuesto hay que mencionar, como elemento innovador en los teatros modernos, la *embocadura*, que define la funcionalidad arquitectónica, la altura y la anchura de la *escena* relacionada con la *visualidad* y la *disposición* de los *espectadores*; además, condiciona la *curva* de la

<sup>23</sup> *Ibidem*, f. 18-19.

<sup>24</sup> *Ibidem*, f. 20.

<sup>25</sup> A.R.A.S.F., Legajo 308-26/3, f. 6.

<sup>26</sup> *Ibidem*, f. 6.

<sup>27</sup> A.R.A.S.F., Legajo 308-35/3, f. 9-10. «Todo lo cual demuestra Mr. Landriani en sus observaciones sobre el teatro teórica y prácticamente». Laviña debía conocer el libro de Paolo Landriani, *Storia e descrizione dei principali teatri antichi e moderni*, Milano, 1830.

sala en cuanto a las dimensiones de su *truncamiento*; igualmente, se relaciona con las *dimensiones interiores* del teatro para que los resultados de la planta elegida no rompan, en ningún caso, los principios ópticos y acústicos del conjunto. La embocadura aporta otro elemento moderno, el *telón de boca*, dividiendo el espacio interior en dos partes: la escena y el auditorio.

La *maquinaria teatral* se basaba en la evolución del género escénico, ya que la verosimilitud en la representación requería la variación de escenas. Tanto Laviña como Gimeno estudiaron el *palco escénico*, su fondo y su pendiente, la colocación de los *bastidores* y *bambalinas* y demás elementos de la escena a la italiana. Hay que añadir otro elemento importante, la iluminación, para no distorsionar los rostros y cuerpos de los actores, y también los depósitos de agua, que permitían su utilización si la teatralidad de la escena lo exigía, o en caso de incendio.

Igualmente importantes y relacionados con lo expuesto, hay que mencionar las dependencias adyacentes a la escena, destinadas a almacenes, talleres de pintura y montaje de telones y bastidores, etc., y las necesarias para los actores, como guardarrropas, vestuarios, camerinos, etc.

La innovación más específica del teatro moderno es la *cubierta*, que presenta dos aspectos claramente imbricados en esta tipología. Una, la centrada en la dificultad técnica para resolver las dimensiones del edificio, y la otra, la búsqueda de la buena sonoridad interior. La primera fue estudia-

da por Matías Laviña, del que se toma lo siguiente:

«El nuevo sistema que combina la robustez de la madera con la levedad y tirantez del hilo de hierro, con el cual se descarga a las paredes de una gran parte del peso que debieran sostener, y ahorra un considerable gasto, sin limitar la extensión que se desea.»<sup>28</sup>

La cuestión de la buena sonoridad del interior del teatro fue tratada por los tres arquitectos académicos en sus manuscritos, considerando como necesario que la bóveda fuera sumamente rebajada y cubierta con otra de láminas de madera.

Hay que añadir, además de las innovaciones comentadas, la aceptación de los *palcos*, relacionados con la *curva prolongada* y diseñados a la francesa, sin mas división que los antepechos y trazados en dirección a la escena. Para terminar, hay que destacar la importancia del vestíbulo-entrada y salón de descanso, y demás salones, escaleras, corredores y puertas que debían ser estudiados en el proyecto de la planta del teatro.

En síntesis, la base de las innovaciones se centra en el cambio que se da en el *palco escénico*; éste singulariza y enlaza con los demás elementos interiores del edificio-teatro que Matías Laviña y Juan Gimeno estudiaron y conjugaron en su planta, que se trunca y cierra la curva en relación a la embocadura, tomando las aportaciones italianas y francesas, que además permitieron, con pequeñas variaciones, la preferencia de la planta de herradura en el teatro decimonónico español.





# CLASICISMO Y ANTICLASICISMO EN EL PRIMER ROMANTICISMO ESPAÑOL

JAVIER HERNANDO CARRASCO

Universidad de León

## RESUMEN

El clasicismo fue siempre punto de referencia para el romanticismo, generalmente en sentido negativo, pues su misma definición se construyó por oposición al clasicismo. Sin embargo, sería un error deducir que ambos valores se hallaron siempre enfrentados, ni siquiera que constituyan presupuestos antitéticos. Si bien es cierto que en los momentos iniciales los románticos se mostraron irreconciliables con el clasicismo, esta actitud fue pasajera, buscando enseguida la conciliación.

Los primeros episodios románticos tuvieron lugar en el período fernandino, y estuvo encarnado en un reducido número de autores: Böhl de Faber, Durán, López Soler, Aribau, Donoso Cortés. Seguidores todos ellos de la definición romántica elaborada por los alemanes, establecieron una distinción tajante entre clasicismo antiguo y clasicismo moderno —éste último se refería al francés del siglo XVIII y no al renacentista— con el fin de hacerle depositario de todos los defectos. Pero la inmediata asimilación del romanticismo por el gusto oficial hizo que compartiera los valores clasicistas, o sea, oficiales. Desde ese momento, las distancias entre clasicismo y romanticismo desaparecerán.

\* \* \*

Desde los mismos inicios del movimiento romántico se consolidó la idea de que lo romántico y lo clásico constituirían dos posiciones antitéticas, por lo que no resulta extraño que con frecuencia se haya acudido para determinar las características de aquél a repasar los valores clasicistas, hallando en el contrario de cada uno de ellos los ro-

mánticos: razón-sentimiento, normativismo-antinormatividad, tradición-modernidad, etc. Si bien esta lectura del romanticismo puede resultar válida en determinados casos, es irreal en la mayor parte de los mismos, pues ni los límites entre clásico y romántico son generalmente tan nítidos, ni, aun cuando puedan serlo, se hallan libres de contaminaciones recíprocas que niegan esa pureza a la que apunta la antítesis citada.

Esta explicación, muy difundida hasta nuestros días, ha debido su éxito sin duda a su carácter simplificador, siempre atractivo a la hora de intentar la comprensión de cualquier fenómeno, si bien tiene su fundamento histórico en los debates que, tanto en el ámbito de la literatura como en el de las bellas artes y de la arquitectura, tuvieron lugar a lo largo de la primera mitad del pasado siglo. Así, por ejemplo, la querella entre góticos (léase románticos) y clasicistas en la Francia de los años treinta<sup>1</sup>, o las numerosas polémicas establecidas en el territorio literario entre clásicos y románticos, éstas ya iniciadas a comienzos de siglo. Pero ni las confrontaciones van a ser tan encarnizadas como generalmente se supone, ni los románticos van a abominar de lo clásico en términos absolutos. El repaso a algunos de los casos más significativos del primer romanticismo español nos permitirá comprobarlo.

Los orígenes del romanticismo deben buscarse en Alemania. Allí, Friedrich Schlegel lo define en la revista *Athenäum*, que él mismo había fundado, al hablar de poesía romántica como oposición a poesía

<sup>1</sup> L. Patetta, *La Polemica fra i Goticisti e i Clasicisti dell'Academie de Beaux-Arts (1846-1847)*, CLUP, Milano, 1974.

clásica. Dicha poesía estaría dominada por los valores sentimentales y sobre todo por su enraizamiento en el espacio geográfico donde se produce —Alemania en aquel caso—, lo que exigiría un soslayo de las condiciones formales dominantes, es decir, de las reglas de tradición aristotélico-horaciana en las que se basaban las composiciones literarias y plásticas desde el siglo XVIII. La consecuencia sería un dominio de la libertad de creación frente a la rigidez del normativismo clasicista. Pero Schlegel llevará a cabo una interpretación altamente ideológica de este modelo al considerarle como algo antropológico, es decir, que dicha actitud, denominada romántica, no nacería en aquellos momentos, sino que se evidencia como una constante en los creadores alemanes. En este sentido, el romanticismo contemporáneo es contemplado como un relanzamiento, simultáneo al político del territorio: la nación alemana. De este modo, Alemania quedaba convertida en nación romántica, si bien el propio Schlegel reconocerá otras naciones románticas: Inglaterra y España, fundamentalmente.

Las tesis schlegelianas tuvieron una rápida difusión en Europa, en algún caso apoyadas por autores que las abrazaron con enorme fervor. Por ejemplo, Madame de Staël, a través de su *De l'Allemagne* (1813)<sup>2</sup>, una obra de claros ribetes racistas, pues es la raza su punto de partida —latina, eslava, germánica— para la configuración de los caracteres nacionales. Según ella, la nación alemana se hallaba en el buen camino; su desmembramiento político y religioso le habría servido para desarrollar algunos valores como el individualismo, la imaginación o la libertad creativa sin sometimientos doctrinales, o sea, que la disgregación política habría propiciado el espíritu romántico, un espíritu contrapuesto al clásico:

«Si no se admite que el paganismo y el cristianismo, el norte y el sur, la antigüedad y la edad media, la caballería y las instituciones griegas y romanas, se han dividido el imperio de la literatura, jamás se llegará a juzgar desde un punto de vista filosófico el gusto antiguo y el gusto moderno.»<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Existe edición española, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1991 (2.ª).

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Nos hallamos, por tanto, ante una nueva versión de la «querelle» francesa del siglo XVII; esta última se desarrolló en el interior del clasicismo —clasicismo antiguo/clasicismo moderno—, en tanto que ahora lo clásico permanece como término de comparación/confrontación: romanticismo-clasicismo. Por eso para esta autora lo clásico ya ha dejado de ser sinónimo de perfección, pasando a significar «lo antiguo», mientras que lo romántico encarna «lo moderno», incluyendo en esto último la tradición caballeresca, momento auroral del romanticismo hacia donde mira el del siglo XIX. El sentimiento religioso, el cristianismo, completa los contenidos de esta nueva categoría, oponiéndose a lo pagano, propio de lo clásico. Desde un punto de vista estético, el espiritualismo cristiano condicionará la relación arte-naturaleza, o sea, la mimesis, espina dorsal del clasicismo, fomentando valores como la inspiración, la imaginación y el genio, genuinamente románticos. De esta forma la unidad entre espíritu civilizatorio y creación artística es total, tanto en la antigüedad clásica como en la modernidad romántica, lo que haría, en principio, inviable cualquier acercamiento entre ambas. Dicho convencimiento constituirá la pieza angular en la consideración del clasicismo por los románticos desde sus inicios.

#### LA PENETRACIÓN ROMÁNTICA EN ESPAÑA: NICOLÁS BÖHL DE FABER

El estallido romántico tuvo lugar en nuestro país tras la muerte de Fernando VII. Su implantación puede decirse que fue extremadamente rápida, siendo sus protagonistas jóvenes de una generación que había comenzado su actividad pública pocos años antes, con el inicio de la década. De ahí que Mesonero Romanos dijera que el movimiento romántico había sido «cosa de jóvenes». Sin duda, Mesonero no desconocía la existencia de una generación romántica anterior en el exilio, que sólo ahora pudo retornar al país. Por eso su atención exclusiva a la de los treinta es muy reveladora. Por una parte significa que a los ojos de un conservador el romanticismo se identificaba con lo joven y, por tanto, con lo radical; por otra, que para un observador aje-

no al movimiento como él, la presencia de los exiliados apenas contó. El romanticismo habría florecido por tanto de manera súbita, triunfando con celeridad. Sin embargo, el estudio de la fase precedente demuestra que existieron manifestaciones de orden romántico que sirvieron de base a la explosión posterior. Así, Ermanno Caldera afirma que fue en la «década calomardina», o sea, entre 1823 y 1833, cuando tuvieron lugar los primeros acontecimientos románticos<sup>4</sup>.

Pero incluso con anterioridad a esas fechas se había producido ya la irrupción romántica. Fue en 1814 cuando Juan Nicolás Böhl de Faber, nacido en Alemania y asentado en España, donde sus padres habían establecido un negocio, conocedor de las ideas schlegelianas por sus diversos viajes a Alemania, publicó en el diario *El Mercurio Gaditano* un extracto de las ideas del alemán. El artículo constituía una crítica a las posiciones aristotélicas que dominaban el teatro del siglo XVIII, ensalzando por oposición el de Shakespeare y Calderón. Así, concluía con la deducción de la antítesis entre teatro clásico o antiguo que siguen los franceses y por su influencia en toda Europa, y teatro romanesco, encarnado por ingleses, alemanes y españoles. Este artículo ha sido considerado decisivo para la consolidación del «romanticismo histórico español»<sup>5</sup>. La deuda de Böhl de Faber con lo alemán es, por consiguiente, total<sup>6</sup>. Su concepto de clasicismo lo es igualmente, al formar parte indisoluble de la formulación de romanticismo. Su explicación de este problema arraigará en el pensamiento romántico, tanto inicial —años veinte— como posterior —años treinta y cuarenta.

Böhl de Faber identifica lo clásico con lo artificioso, plasmado en la mecanicidad de

las reglas, vinculando, por el contrario, lo romanesco con lo orgánico, lo innato, lo original y lo espontáneo. El siguiente paso consiste en relacionar cada una de las posiciones con otras tantas literaturas nacionales. Así, como ya he señalado con anterioridad, Alemania, Inglaterra y España se identifican con lo romántico, mientras que Francia lo hace con lo clásico. En efecto, con tal atribución se le estaba otorgando un carácter histórico, se trataba de un clasicismo moderno, o lo que es lo mismo, se estaba distinguiendo de forma implícita entre clasicismos: el de la antigüedad y el de la modernidad. Su término de comparación ahora era el romanticismo. Ahora bien, en este encuadre histórico del clasicismo —esta categoría fue despojada por el pensamiento historicista del sentido universal y suprahistórico que había poseído hasta entonces— los románticos buscan la referencia comparativa en el moderno y no en el antiguo, demasiado alejado en el tiempo como para entrar en conflicto. El clasicismo de la antigüedad no es operativo en el mundo moderno, por lo que su tratamiento será bien diferente del otro. En consecuencia, para Böhl de Faber la consideración de ambos clasicismos será bien distinta, positiva la del antiguo, negativa la del moderno. Los vicios señalados de artificiosidad, mecanicismo, etc., son siempre atribuidos al segundo.

Frente a esta visión negativa del clasicismo moderno, el antiguo merece una valoración positiva, llegándose incluso a identificar con los mismísimos valores románticos. Clasicismo antiguo y romanticismo se igualan, o, dicho de otro modo, los clasicistas griegos habrían sido románticos o los románticos clasicistas auténticos, no falsos como los modernos. Esta interpretación está basada en dos principios, a saber: primero, que la creación artística y literaria debe responder a los valores ideológicos, sentimentales y espirituales de la época en que se produce, es decir, debe identificarse con la sociedad; segundo, como derivación del anterior, que la creación debe ser verdadera, lo que se logra tanto cumpliendo el primer precepto como identificándose con la naturaleza, siguiendo sus dictados<sup>7</sup>. Los autores griegos —Homero y Sófocles apa-

<sup>4</sup> E. Caldera, *Primi manifesti del romanticismo spagnolo*, Università di Pisa, Pisa, 1962. También H. Juretschke coincide en este juicio, años más tarde. Vid. «La presencia del ideario romántico español», en D. T. Gies (ed.), *El romanticismo*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, pp. 304-319. «La mudanza general que se produjo hacia 1830, fuera y dentro de España, iba a modificarlo todo, aunque el cambio no vino de modo inesperado o imprevisto...».

<sup>5</sup> H. Juretschke, *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español*, Madrid, 1954.

<sup>6</sup> El propio Juretschke (*op. cit. supra*) ha insistido después sobre ello, ampliando la nómina de autores románticos, incluso posteriores, influenciados por el pensamiento alemán.

<sup>7</sup> En este aspecto las interpretaciones de Winckelmann habían explicitado de qué forma los



recen entre los citados por Böhl de Faber—responden a esos preceptos, luego fueron romancescos, mientras que los franceses—Racine, Corneille, etc.—no. Estos últimos serían un remedo de los primeros, al igual que los autores latinos. Un clasicismo mimético que dio como resultado un falso clasicismo. La diferencia entre clasicismo antiguo y romanticismo residiría, según Böhl de Faber, en que los griegos separaban las especies, no perdiendo por ello la originalidad ni la verosimilitud; el romanticismo las unirá con el mismo resultado. Así, el «arte antiguo es más sencillo, más claro, y coincide más con la naturaleza en sus obras aisladas; el arte moderno se acerca más al secreto del universo. La tragedia antigua es un grupo de escultura, el drama romanesco un cuadro, en el cual además del coloquio brillante de las figuras se vislumbra la tendencia romántica hacia la obra de arte total, conexión íntima entre arte y naturaleza que a veces implica la fusión de los contrarios»<sup>9</sup>.

Böhl de Faber entendía que este modelo romántico plasmado en la literatura del Siglo de Oro había sido sustituido desde comienzos del siglo XVIII por el modelo clasicista francés, lo que habría supuesto una auténtica traición al verdadero género nacional, romántico. La enunciación de estos preceptos schlegelianos dio lugar a una crítica inmediata de José Joaquín de Mora, bajo el pseudónimo de Mirtilo Gaditano. Esto sucedía en 1814. Cuatro años más tarde, el propio Mora, junto a Antonio Alcalá Galiano,

no, reabrieron la polémica volviendo a criticar a Böhl de Faber. El episodio se conoce como «querrela calderoniana»<sup>10</sup>.

#### UN SEGUNDO EPISODIO: «EL EUROPEO»

Entre noviembre de 1823 y abril de 1824 se editó en Barcelona una publicación periódica, nacida al abrigo del ínterin progresista vivido en pleno régimen fernandino. Se trató de la primera revista romántica publicada en España, siendo además su ideología la liberal, frente al carácter inapelablemente reaccionario de Böhl de Faber. El rápido retorno al absolutismo hizo inviable su prolongación en el tiempo. Con independencia de los muchos elementos de interés que concurren en la misma, en *El Europeo* tuvo lugar un fenómeno trascendental para la concepción del clasicismo que venimos tratando y del propio carácter del romanticismo español posterior. Se trata de la conciliación entre lo clásico y lo romántico.

La presencia en esta publicación de Buenaventura Carlos Aribau y de Ramón López Soler —ellos formaron el elenco básico de redactores, junto a dos italianos liberales exilados, Luigi Monteggia y Fiorenzo Galli; y un inglés, Ernest Cook— hace patente la conversión de los liberales españoles a las filas románticas, arrebatando su exclusividad a los reaccionarios<sup>11</sup>. Sus argumentos acerca del romanticismo no difieren básicamente de los de Böhl de Faber: religión, costumbres y naturaleza, como confluencia de circunstancias que condicionan la creación; inflexión histórica propiciada por el cristianismo, que marca el tránsito de lo clásico a lo romántico; pasión y mundo físico, frente a sentimiento y mundo moral, etc. De

griegos de la antigüedad habrían creado sus modelos escultóricos teniendo como referencia insustituible la naturaleza, mediante la mimesis, entendida como método que extrae el sistema organizativo de aquella, aplicándola a continuación a la obra de arte. Su aspiración consistió en crear formas ideales, difíciles de hallar reunidas en la naturaleza, por lo que el arte creado por los griegos se identificaba con aquella al seguir su conducta, diferenciándose en los resultados. El romanticismo mantiene los postulados idealistas y la concepción del arte como práctica imitativa; en consecuencia, puede decirse que la base doctrinaria winckelmanniana permanecerá vigente en el romanticismo.

<sup>8</sup> J. N. Böhl de Faber, *Donde las dan las toman* (1814), tomado de V. Llorens, *El romanticismo español*, Ed. Castalia y Fundación March, Madrid, 1979, p. 12.

<sup>9</sup> Vid. S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1982, pp. 130-131.

<sup>10</sup> Sobre este episodio puede verse C. Pitoulet, *La querrela calderonienne de Johan Nikolas Böhl de Faber et José Joaquín de Mora*, París, 1909; V. Llorens, «La polémica calderoniana», en *El romanticismo español*, op. cit., pp. 11-28; E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Ed. Gredos, Madrid, 1973 (2.<sup>a</sup>), vol. I, pp. 127-133 y 159-163.

<sup>11</sup> También Antonio Alcalá Galiano, que en su debate con Böhl de Faber había defendido el clasicismo, se convertirá en romántico. Desde esa posición escribirá un importantísimo manifiesto: el *Prólogo a El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*, de A. de Saavedra, *Obras completas*, E. Espasa Calpe, Madrid, 1854, t. II.



la diversidad espiritual y social derivan necesariamente estilos distintos: el clasicismo, dominado por el orden y el normativismo de las reglas; el romanticismo, por la espontaneidad y las formas orgánicas. Sin embargo, a diferencia de Böhl de Faber, López Soler, en un texto titulado *Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas*<sup>12</sup>, evita descalificar al clasicismo, si bien de forma implícita se decanta hacia el romanticismo. Con aquél se muestra comprensivo<sup>13</sup>, hasta concluir que se trata de dos métodos que responden a distintas necesidades: «Románticos y clasicistas, bien que con distintos medios, saben interesar al corazón y han hallado el secreto de deleitar enseñando, que es el objeto de toda buena poesía, habiendo en unos más imaginación y en otros más originalidad»<sup>14</sup>. Pero incluso en sus últimas palabras no sólo defiende la legitimidad histórica del clasicismo, sino que llega a dejar la puerta abierta a la validez clasicista en su propia época, si bien traslada el problema del nivel colectivo al personal —(podrán) «ser cultivados según el carácter particular y la inclinación de los escritores»<sup>15</sup>—. En efecto, la sobrevaloración que el romanticismo hace de lo individual lo justificaba, pues si un artista se identificaba con aquella sensibilidad sería coherente practicándola, y por tanto sería romántico —sincero— aun con formas clasicistas. López Soler plantea por tanto la coexistencia, que no la mezcla, de ambas poéticas. La realidad demostrará enseguida que esa mezcla triunfará de manera imparable.

#### EL «DISCURSO DE DURÁN»

El llamado *Discurso de Durán* (1828)<sup>16</sup> constituye el tercero de los episodios ro-

mánticos anteriores a la normalización de los años treinta. En su texto aparecen conceptos que tendrán una inmediata repercusión, tales como el genio, el bello ideal o la crítica. Esta última es el verdadero centro de su tesis, al considerarla responsable de la desviación clasicista del siglo XVIII.

Durán, bajo presupuestos hegelianos, piensa que el teatro debe ser «la expresión ideal del modo de ver, juzgar y existir de sus habitantes»<sup>17</sup>. La idiosincrasia española, formada a lo largo de la Edad Media, según Durán, mediante la mezcla de valores árabes y cristianos, habría hallado su manifestación creativa más coherente en la dramaturgia del siglo XVII. Reclama el mérito de este descubrimiento para los alemanes, y más adelante, siguiendo a éstos, a Böhl de Faber y a López Soler, establece una división entre clasicismo y romanticismo. El primero se correspondería con las peculiaridades del mundo antiguo. Basado su idealismo en el mundo sensible, relata en abstracto los vicios y virtudes del hombre, produciendo una verdad prosaica. El romanticismo, por el contrario, fruto del espiritualismo caballeresco y cristiano, se interesaría por la descripción del hombre interior, relatada de forma individual. Por consiguiente, para Durán la coherencia del clasicismo antiguo es total, al igual que la romántica.

Su crítica se centra en la apropiación por parte de los creadores españoles, influidos negativamente por la crítica, de un modelo que les era ajeno. Sin embargo, su interpretación del clasicismo moderno, a diferencia de otros autores, no es negativa, al entender que en el caso de Francia respondía a las circunstancias históricas de la nación. En este sentido, como señaló V. Llorens, la categoría de clasicismo está sometida «al sentido histórico del cambio»<sup>18</sup>. Durán piensa que Francia había sido portadora de valores semejantes a los de España hasta el siglo XVII. En aquel período las transformaciones económicas, sociales y políticas que condujeron a la nación a primera potencia internacional, habrían afectado lógicamente a la sensibilidad. La conversión del clasicismo en el modelo francés fue por

<sup>12</sup> *El Europeo*, vol. I, n.º 7, pp. 207-214 y 254-259.

<sup>13</sup> *Ibidem*. «No es esto decir que deje de haber en los antiguos un sinnúmero de bellezas muy dignas de ser incesantemente leídas y filosóficamente imitadas...»

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Su título completo es *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*. Utilizo la edición de la Universidad de Exeter (1973), con estudio introductorio a cargo de Donald L. Shaw.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>18</sup> *El romanticismo español*, op. cit., p. 205.

ello absolutamente coherente, pues respondió a la nueva situación. Para Durán, en caso de no haber sido así, «en vano lo intentaría si el genio y el carácter nacional lo hubiera resistido»<sup>19</sup>. Es decir, que por una vez lo clásico sintonizó con el «espíritu nacional» mejor que lo romántico. Su extensión al resto de Europa fue una imposición y, en consecuencia, el «genio nacional» lo rechazó. De esta manera Durán justifica su anticlasicismo y reconoce al mismo tiempo la validez del clasicismo moderno.

A pesar de su panegírico romántico, Durán se manifiesta partidario de mantener las reglas. El temor a que una excesiva libertad hiciese de los creadores individuos incontrolables, es la causa. Retoma así elementos clasicistas, un camino que enseguida seguirá la nueva generación romántica. Por segunda vez hallamos la propuesta conciliadora, algo lógico si tenemos en cuenta que estos autores pertenecen a la intelectualidad oficial. El hipotético anticlasicismo va disipándose con una gran rapidez al descubrir que lo clásico contiene los elementos de control formales e ideológicos que necesitan.

#### DONOSO CORTÉS

La última defensa romántica de la década de los veinte fue protagonizada por el filósofo pacense en 1829, en un *Discurso* que pronunció ese año con ocasión de la apertura de curso en el Colegio de Cáceres<sup>20</sup>. Su concepción del romanticismo repite la de los autores precedentes, basando su análisis en la contraposición entre antigua y moderna civilización: Grecia y el mundo feudal. Sobre este último período, aun reconociendo su ferocidad, insiste en que su colaboración con el cristianismo dio lugar a un nuevo hombre, a una nueva sensibilidad y a una nueva civilización, la moderna o romántica. Más adelante, siguiendo a Durán, alaba a los autores del Siglo de Oro y critica al clasicismo francés por su «grandeza sin originalidad»<sup>21</sup>, para

terminar ensalzando a los autores románticos, Scott y Byron entre otros, hallando en sus obras originalidad y autenticidad. Unos años más tarde, Donoso se erigirá en uno de los máximos ideólogos del eclecticismo<sup>22</sup>. Su reflejo en la teoría romántica quedará plasmado en sus textos publicados en 1838 bajo el título de *El clasicismo y el romanticismo*<sup>23</sup>, donde propone abiertamente la fusión —no ya sólo la convivencia, como en López Soler— de ambos. En dicha operación el romanticismo queda sometido al clasicismo, por lo cual la crítica al segundo desaparece. De esta forma el romanticismo supera al anticlasicismo desde mediados de los años treinta al asumir sus postulados: reglas, orden..., incorporándolos a los nuevos valores: genio, medievallismo, espíritu cristiano.

\* \* \*

En resumen, la postura anticlasicista de nuestro romanticismo fue verdaderamente limitada, si no inexistente, ya que ni siquiera cuando la exaltación romántica fue más apasionada, en los momentos iniciales, el clasicismo mereció la descalificación absoluta. La confirmación de que el clasicismo antiguo contenía algunos de los valores capitales del romanticismo, como la sinceridad y la identidad con el ámbito cultural, sirvió para salvarle, interpretándole como el romanticismo de la antigüedad. El verdadero chivo expiatorio fue el clasicismo moderno, al que se le atribuyeron todos los males conceptuales y formales. Pero los autores que defendían el romanticismo, exaltando sus nuevos valores, y en especial el de la libertad de creación, pertenecían al mismo *establishment* de sus predecesores clasicistas. Por ello, enseguida comprenderán que la profundización en esa idea podía resultar peligrosa, mostrándoseles las normas clasicistas muy eficaces para el control crea-

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 6-7.

<sup>20</sup> Tomado de J. D. Cortés, *Obras completas*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1970, t. I, pp. 182-205.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Vid. J. Hernando Carrasco, «La rápida conversión al eclecticismo», en *Teoría y arte en España. Siglo XIX*. Tesis doctoral inédita, Universidad de León, 1987, t. I, pp. 151-168.

<sup>23</sup> Aparecieron publicados por entregas en *El Correo Nacional* durante los meses de agosto y septiembre. Incluidos en la edición de su *Obras completas*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1946, pp. 381-409.

tivo. Desde ese mismo momento el anti-clasicismo comienza a disiparse y los autores se muestran comprensivos incluso hasta con el moderno (Durán, por ejemplo). Los catalanes (*El Europeo*) ya habían propuesto la convivencia pacífica. Enseguida se pasará a una propuesta activa, es decir, de eclecticismo. El resultado se-

rá un romanticismo clasicista en el que se mezclarán valores de uno y otro. El anti-clasicismo termina por desaparecer. Sólo de forma esporádica, algunos autores recalcitrantes desde un punto de vista ideológico, rechazarán el clasicismo antiguo por su carácter pagano.





Sección V

## Mecenazgo, coleccionismo y arqueología

Estudio de las colecciones tanto de obras clásicas como de obras no clásicas en períodos de clasicismo y su impacto en la producción artística.

- Presidente: Vicente Lleó
- Vicepresidente: José Álvarez Lopera
- Secretaria 1.<sup>a</sup>: Dolores Antigüedad
- Secretaria 2.<sup>a</sup>: Cruz Martínez

# MECENAZGO Y MUNDO CLÁSICO: EL EJEMPLO VALENCIANO DEL CANÓNIGO PONTONS

CRISTINA ALDANA NÁCHER

Universidad de Valencia

Del nombre del amigo y colaborador del Emperador Augusto, Cayo Cilnio Mecenas, deriva «mecenazgo», palabra con la que se califica la acción llevada a cabo por una persona o institución que, con cierto poder o riqueza, ayudan a un artista o intelectual, si bien por extensión la palabra «mecenas» puede calificar a quienes tienen una probada sensibilidad ante las realizaciones artísticas, demostrándola al adquirir la obra de algún artista. Por lo tanto, cualquier relación entre el que encarga o compra una obra puede considerarse, en un sentido muy amplio, «mecenazgo», sin que sea preciso, necesariamente, tener en cuenta las cuestiones relativas a los contactos entre ambos o los motivos que impulsan al comprador a adquirir un tipo determinado de obra.

Este matiz del «mecenazgo», que acabamos de apuntar, pudiera servir para justificar el modelo que presentamos, es decir, la relación existente entre el enriquecido canónigo valenciano del siglo XVII, D. Antonio Pontons García, y el escultor y arquitecto genovés Giacomo Antonio Ponza-nelli, a quien el primero encarga la decoración escultórica de su finca de recreo —conocida popularmente como «Huerto de Pontons»— eligiendo una serie determinada de esculturas, que obedecen, sin duda, a un plan unitario de conjunto. Dicho plan, por el momento, nos es desconocido si bien contamos con la existencia de seis de las imponentes piezas de mármol que adornaron aquel cuidado jardín y a las que nos referiremos más adelante.

El «Huerto de Pontons» hay que entenderlo como incluido dentro de todo un contexto socio-cultural en la Valencia del siglo XVII. En ese siglo serán frecuentes festejos y celebraciones, tan peculiares dentro de la

cultura barroca, que han dado lugar a estudios actuales tan importantes como los de Maravall<sup>1</sup> o Carreres<sup>2</sup> y, dentro de los autores de aquella época, a Gaspar Aguilar o Felipe de Gauna.

Las viviendas rurales valencianas sintetizarán el sentido de las villas italianas y la peculiaridad del medio en que se ubican. Entre ellas merece citarse la denominada «Alquería de Juliá», que poseía un amplio jardín con laberinto, paseo y glorieta, un huerto y un pinar. De todo el conjunto, actualmente, sólo queda el edificio, que debió ser reconstruido o reformado en la segunda mitad del siglo XVII.

Por lo que respecta al urbanismo valenciano, al estar situado el Palacio Real fuera de las murallas, ni su edificación ni sus jardines precisaron eliminar espacios urbanos anteriores, lo que de hecho significaba que la mansión real no se situaba en el centro de un esquema compositivo al cual se subordinaban otros espacios de la ciudad.

Hay que tener en cuenta que, hasta la supresión de los Fueros, por Felipe V, el Palacio de la Generalidad, con sus funcionarios, constituía el centro del poder político del Reino, como el municipal lo era la cercana Casa de la Ciudad, y el religioso la Seo o la Basílica de la Virgen de los Desamparados.

Así pues, con excepción de elementos urbanísticos aislados, el paisaje urbano de Valencia era el de una ciudad conventual repleta de grandes edificios de variadas ti-

<sup>1</sup> Maravall, J. A., *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1980.

<sup>2</sup> Carreres y de Calatayud, F. de A., *Las fiestas valencianas y su expresión poética. Siglos XVI-XVIII*, CSIC, Madrid, 1949.

pologías, con abundantes iglesias y algunos edificios civiles.

Inmerso en ese mundo nos encontramos con la figura de D. Antonio Pontons García. Doctor en Sagrada Teología, aunque de origen humilde, llegó a ser Canónigo de la catedral de Valencia, dedicándose, también, a los negocios mercantiles, gracias a los cuales mejoró su posición social, adquiriendo así bienes inmuebles.

Apasionado por el Barroco genovés, fue el inspirador de todo el programa iconográfico de transformación barroca del interior del templo de los Santos Juanes<sup>3</sup>, y quizá no sería de extrañar que fuera una especie de director o coordinador de las obras, como, sin duda alguna, lo sería de su jardín privado.

El arte de ordenar y configurar un fragmento de la naturaleza según principios arquitectónicos —el jardín— evolucionó en la época del Renacimiento y, sobre todo, en el Barroco hasta alcanzar elevadas cotas de refinamiento.

En la etapa barroca, el jardín público y el privado debían reunir una serie de condiciones para que su organización fuese perfecta<sup>4</sup>, la primera de las cuales era el aprovechar las ventajas naturales del terreno, mejorando las deficiencias. Para un jardín de pretensiones artísticas —como del que nos estamos ocupando— resulta necesaria la diversidad en la composición, la distribución ingeniosa de todos los elementos particulares y su armonización, según Dezallier d'Argenville, teórico del arte de la jardinería de la época<sup>5</sup>.

Las esculturas de gran calidad artística, sobre pedestales, enriquecen la belleza natural de los jardines del XVII, y así lo vieron sus propietarios. Generalmente se disponen en los parterres, setos o en encrucijadas de los ejes de caminos, y representan en buena medida a dioses y personajes de la Antigüedad, a los que se quiere conmemorar; las divinidades acuáticas, como

náyades, ríos y tritones, tienen su lugar en las fuentes y en los estanques; los dioses de los bosques, como silvanos y faunos, en los bosquetes; las escenas de sacrificio, bacanales y niños jugando resultan apropiadas para adornos de jarrones y pedestales.

Las fuentes con surtidor son el alma de los jardines y su ornamentación más noble, después de las plantas; lo ideal es disponer de varias conducciones que lleguen a la parte del huerto y de allí se dirijan a las zonas de parterres.

La relación de la arquitectura con el paisaje, fundidos en el jardín, será quizá la empresa más grandiosa del estilo barroco aplicado a conjuntos de visualización exterior.

Por su parte, el jardín —anejo a la casa— es heredero del concepto de compartimentación espacial de origen islámico, como se ve en los Jardines del Real, de Valencia, que alcanzaron su mayor esplendor en el siglo XVI; el conjunto lo integraban tres recintos ajardinados y una huerta con moreras y hortalizas, destacando el del «Vivel» o vivero; ya en el siglo XVII se señala que el Real poseía muchas huertas y jardines de recreo, en particular de naranjos, limas y limoneros.

Vemos, por lo tanto, que la zona ajardinada, frente a la casa, se concibe más bien como un «huerto-jardín», de carácter privado, generalmente como un patio cercado por altos muros que lo ocultan, dividido interiormente en varios cuarteles, unos a base de parterres florales, otros de vegetación más frondosa, y otra parte destinada a huerto particular.

En los jardines privados del XVII se observa la adopción de los principios desarrollados en los Reales Sitios en la centuria anterior, con un criterio de yuxtaposición de unidades espaciales diversas, que mantienen su autonomía de trazado. Por ejemplo, en la Casa de Campo de Madrid, se daba por primera vez una coordinación espacial de las diferentes partes del jardín y huerta, a través de la ordenación en torno a un único eje de simetría. Se trataba, en suma, de conseguir un efecto óptico de gradación entre el jardín formal, la huerta y la naturaleza agreste.

Todos estos principios fundamentales se difundirán a partir del siglo XVII hacia las

<sup>3</sup> Galarza Tortajada, M., *El templo de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1990, pp. 167-168.

<sup>4</sup> Hansmann, W., *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Nerea, Madrid, 1989.

<sup>5</sup> Dezallier d'Argenville, A. J., *La Théorie et la pratique du jardinage*, Ed. Facsímil, Hildesheim-Nueva York, 1972.



zonas más periféricas de España, donde se fusionarán, a su vez, con tradiciones anteriores; a ello hay que añadir el incipiente interés por el desarrollo de una jardinería ciudadana y la multiplicación de las fincas suburbanas, con huerto-jardín, concretamente en los alrededores de Valencia y en las principales vías de salida de la ciudad, pasada la muralla.

El denominado «Huerto de Pontons» (fig. 1) era un conjunto formado por casa y jardín erigido por el Canónigo D. Antonio Pontons, sobre la base de unos terrenos familiares situados en las afueras de Valencia, concretamente cerca del lugar de Patraix —hoy barrio del mismo nombre— junto al llamado «Camino viejo de Torrente». Tormo<sup>6</sup> afirmaba aún a principios de este siglo que

«de la ronda de Guillén de Castro, opuesto al Hospital, sale el camino de Arrancapinos, que lleva, a 920 metros de la Ronda, a la que fue famosa Alquería del Canónigo Pontons, que conserva gran sala decorada por Jacobo Bertessi, con retratos de reyes, lienzos incluidos en la misma decoración».

Su construcción, que data de fines del siglo XVII, obedece al concepto barroco de «huerto-jardín», y fue muy famoso en la época.

El Canónigo acondicionó la casa convirtiéndola en un pequeño palacio rodeado de gran jardín y huerto, con valiosas estatuas, obra de Ponzanelli.

El jardín, adornado con esculturas y fuentes —que tomaban el agua de la vecina acequia de Favara, que pasaba por en medio de las tierras—, estaba dividido en cuadros de boj que tenían en su centro variadas especies de flores, según nos cuenta Ponz en su *Viaje de España* (1789), afirmando que se trataba de

«una casa de campo con jardín, que llaman el Huerto de Pontons; y por haber oído celebrar ciertas esculturas de mármol, entré a verlas: no son cosa que merezca tanta alabanza como he oído darles.

Lo principal es un Tritón atribuido a un tal Antonio Ponzanelli o Pontanelli, genovés, al principio de este siglo. Todos estos contornos tienen tal frondosidad de árboles, particularmente moreras, naranjos, limones, y demás géneros de frutales y es tanta la copia de acequias para el riego de las tierras, que es imposible formar concepto no viéndolo».

Por su parte, Laborde, en su *Itinerario descriptivo de España*, en el tomo relativo al Reino de Valencia (1826), al describir

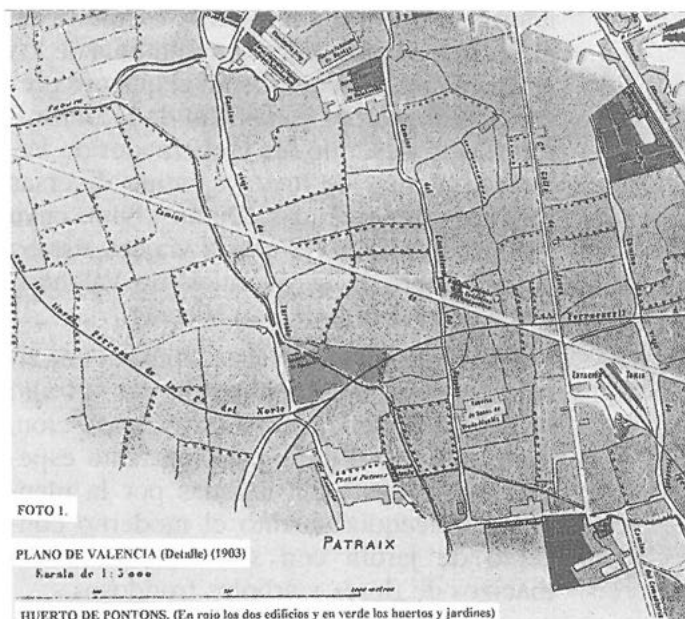


Fig. 1.

los paseos y jardines de la ciudad, habla del jardín de la Glorieta, del que, entre otras cosas, afirma que tenía

«... una pila de jaspe de Villamarchante [sobre la que] se eleva un bello pedestal de mármol blanco y jaspes, adornado con cuatro mascarones de bronce, sobre el cual descuelga un hermoso Tritón de mármol, de tamaño natural, en ademán de tocar el bucino o trompa marina que empuña con la mano derecha: la propiedad y belleza de sus formas son la admiración de los inteligentes, y publican el genio y maestría del desconocido artista, que tanta expresión supo dar a una insensible piedra. Los cuadros están adornados con otras estatuas menores de bastante mérito, que representan a Neptuno, Diana, Venus, Orfeo y el Invierno».

<sup>6</sup> Tormo, E., *Levante*, Madrid, 1923, p. 139.

Alguna información sobre las esculturas la recoge Cruilles<sup>7</sup> al hablar de la Glorieta diciendo que «las Cuatro Estaciones son obra de Ponzanelli, así como también un Tritón». Del Tritón se afirma, en otro contexto<sup>8</sup>, que estuvo situado en el óvalo central de la mencionada Glorieta «... pero no echaría agua por la caracola, que sujeta con la mano, hasta el 30 de mayo de 1833, tras construirse un pozo con cañería por las fiestas reales».

De las descripciones de Ponz y de las precisiones sobre la estatuaría que ornaba el jardín hay que destacar el aspecto espectacular que tendría el conjunto vegetal adornado con variadas piezas escultóricas, alejado de la austeridad y monotonía de los jardines renacentistas, como el que nos presenta Wijngaerde<sup>9</sup> propiedad de D. Jerónimo Cavanilles, que fue Gobernador de Valencia, además de haber ejercido diversas misiones diplomáticas. Dicho jardín, cuya belleza deslumbró al artista viajero, estaba situado fuera de las murallas de Valencia, cerca de la puerta de San Vicente.

El «Huerto de Pontons» debió ser una rica mezcla de huerto y jardín, con un alto grado de complejidad en su concepción, pues unía en su configuración tanto especies cultivadas, bien regadas por la mencionada acequia, cuanto el moderno concepto de jardín con sus bien plantados macizos de flores y árboles frondosos.

Mención aparte merece la espaciosa casa solariega, que no podía concebirse sino formando un todo con el jardín, extendido frente a la fachada principal de la mansión. De la casa destacaba con mucho el salón principal, barroco, aunque con una decoración, a juicio de algunos, «teatral y recargada». Tenemos la fortuna de que se haya conservado al menos una imagen gráfica del mismo que recogen Sanchis Guarner<sup>10</sup> y Almela y Vives<sup>11</sup>. Parece que se denomi-

naba también «Sala Regia», por el dato, ya apuntado, de albergar retratos reales. Fue decorada por el italiano Giacomo Bertessi (1614-1690) a base de grandes medallones, elementos de la panoplia, así como un gran manto que cobijaba escudos nobiliarios. Como sabemos, este famoso escultor y tallista italiano trabajó primero en Cremona pero luego se trasladó a España, viviendo en Valencia muchos años<sup>12</sup>. Conocido del Canónigo Pontons fue, también, requerido por éste para colaborar en la decoración escultórica de la iglesia de los Santos Juanes, donde hizo el grupo de la «Virgen del Rosario» así como las estatuas de Israel y sus doce hijos.

Partidario Pontons del rey Felipe V, al decantarse el Reino de Valencia por el Archiduque Carlos hubo de exiliarse recalando en la villa de Rubielos en donde hizo testamento: «Yo Antonio Pontons. Doctor en sagrada Teología y Canónigo de la Santa Iglesia de Valencia, hallándome fuera de mi casa y patria en el Reyno de Castilla, Obispado de Cuenca, en la villa de Ruvieles baxos, sano de juicio por la bondad de Dios y deseando arreglar mis cosas...»<sup>13</sup>. En dicho lugar murió, pocas fechas después de haber otorgado dicho testamento (10 de noviembre de 1706).

Es cierto que los austracistas ocuparon dicho «Huerto», que prácticamente dismantelaron y que luego pasó por diversas manos —entre ellas la de los Cinco Gremios Mayores de Madrid—, hasta convertirse en una fábrica de seda. Respecto a las esculturas, se compraron seis de ellas por el Ayuntamiento de Valencia, que las destinó a varios lugares públicos.

Las seis esculturas que conservamos son: un «Tritón», un «Neptuno» y las erró-

<sup>7</sup> Cruilles, M. de, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1876 (Ed. Facsímil, Valencia, 1979, t. II, p. 236).

<sup>8</sup> Llorente, T., *Almanaque Las Provincias*, año 1895, p. 226.

<sup>9</sup> Wijngaerde, A. van den, *Ciudades del Siglo de Oro*, Ediciones El Viso, Madrid, 1986, p. 203.

<sup>10</sup> Sanchis Guarner, M., *La ciutat de València*, Valencia, 1972.

<sup>11</sup> Almela y Vives, F., *Valencia a comienzos del siglo XIX*, Valencia, 1964.

<sup>12</sup> Benezit, E., *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, París, 1966., t. I, p. 609.

<sup>13</sup> Testamento de Antonio Pontons, «Manaments i Empares», 1707, Archivo del Reino de Valencia, Sg. 780. En dicho testamento, entre otras disposiciones, pide ser enterrado en la Seo de Valencia; nombra como albaceas a sus amigos los canónigos D. Jaime de Cardona, Envila y Datos, así como al arcediano D. Tomás Datos; lega «por mi universal heredero en lo remanente que quedase al Muy Ilustre Cabildo de Valencia...», palabras, las transcritas, gracias a las cuales podemos desmentir la leyenda de que había dejado como heredero universal de sus bienes al rey Felipe V.

neamente llamadas «cuatro estaciones»<sup>14</sup>. El emplazamiento primero, como hemos anotado, fue la Glorieta. En la actualidad sólo subsiste en dicho lugar el «Tritón», quizá la mejor del grupo desde el punto de vista formal. El «Neptuno» se halla hoy en el estanque del Parterre, en uno de los ángulos del jardín, mientras que las otras cuatro esculturas pueden contemplarse en los Jardines de los Viveros, en los macizos que rodean a la llamada «Jaula de los pájaros».

Estas seis estatuas de mármol, con un acabado de gran finura, son obra del escultor genovés Giacomo Antonio Ponzanelli<sup>15</sup>.

Los últimos datos sobre el emplazamiento y características generales del «Huerto de Pontons» los tenemos recogidos en sendos planos de Valencia, de principios de este siglo<sup>16</sup>. El primero es de 1903, dibujado por Vicente Navarro. Aparece claramente marcado el «Caserío de Pontons», junto al camino viejo de Torrente antes de la plaza de Patraix. El huerto tiene una forma más o menos rectangular, con un edificio de forma triangular alargada a la vera de dicho camino; delante se extiende parte del huerto. Atravesando la acequia encontramos otro edificio rectangular, de menor tamaño, y el resto del jardín.

En el plano de 1910, dibujado por Federico Aymamí, apenas hay diferencias con el anterior a no ser el empleo de tintas de colores.

Hoy en día resulta interesante constatar que aún se conserva el viejo topónimo bajo la fórmula «Barrio Villas de Pontons» junto a la calle de Tres Forques y Avenida

de Pérez Galdos. Las modernas edificaciones han ido completando los antiguos espacios e inclusive se han postulado nuevas denominaciones de calles, por lo que el viejo nombre muy pronto desaparecerá.



Fig. 2.

Volviendo al tema de la situación de las estatuas en el jardín de Pontons, contamos con el dato de que la de «Neptuno» se encontraba junto a la de «Venus», en sendas hornacinas situadas en el muro que cerraba el jardín, colocación que obedecía a una idea predeterminada.

El «Neptuno» (fig. 2) aparece representado apoyando su pie derecho sobre un animal marino, mientras las manos adoptan la posición de sostener el tridente. El dios tiene barba, rizada cabellera, y gira la cabeza hacia un lado evitando la frontalidad en la composición; representa el elemento húmedo, pues reina sobre el mar.

A «Venus», la vemos saliendo de las aguas apoyando su pie sobre un delfín. Su rostro acusa una belleza serena; lleva el pelo suelto y rodea su cuerpo una túnica. Esta diosa fue en su origen protectora de los huertos. En el siglo II a.C. se la identifica

<sup>14</sup> Santamaría Villagrasa, M.<sup>a</sup> T., *La Glorieta y el Parterre*, Valencia, 1985, pp. 27 y ss.

<sup>15</sup> Ponzanelli fue hijo de Doménico y alumno de Filippo Parodi. Escultor y arquitecto, trabajó en Portugal y España. En Génova ejecutó estatuas, bajorrelieves y altares para diversas iglesias. La Galería Liechtenstein de Viena conserva de él cuatro estatuas alegóricas de niños. Ponzanelli fue también autor de las imágenes de Santo Tomás de Villanueva, Arzobispo de Valencia, y de San Luis Beltrán, Apóstol de las Indias Occidentales. Estas estatuas fueron costeadas por el mismo Pontons, situándose primero en el puente de San José, de Valencia, y luego en el de la Trinidad de la misma ciudad. Benezit, t. 6, p. 758.

<sup>16</sup> Herrera, J. M., y otros, *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia. 1704-1910*, Ayuntamiento de Valencia, 1985.



con la Afrodita griega, considerándola, además de diosa acuática, diosa del amor.

La asociación de ambas estatuas en dicho jardín resulta clara y lógica por tratarse de dos divinidades asociadas al elemento líquido origen de la vida.

Otras dos esculturas que también irían asociadas son las de «Diana» y «Apolo».

«Diana» (fig. 3) se halla de pie, envuelta en su túnica, sosteniendo el arco con la mano derecha y apoyando la izquierda so-



Fig. 3.

bre el carcaj con las flechas; tiene el rostro sereno y el pelo recogido en la nuca. Esta diosa —la Artemisa griega—, hermana gemela de Apolo, personifica a la doncella varonil, que se complace sólo en la caza, por lo cual se la representa generalmente armada.

«Apolo» (fig. 4) aparece sentado en una roca, tocando la lira y con la cabeza completamente vuelta hacia un lado. El dios se caracteriza por la hermosura de su rostro, y aunque también es frecuente su representación armado con arco y flechas, en esta ocasión prefirió Ponzanelli hacer referencia al dios de la poesía y de la música.

La relación entre las esculturas de «Apolo» y «Diana» resulta en principio evidente por el hecho de ser hermanos gemelos, pero también su asociación pudo estar basada en la contraposición de las actividades de ambos dioses, guerrera por parte de «Diana» y pacífica o creativa, en esta ocasión, por «Apolo».



Fig. 4.

El «Tritón» (fig. 5) estéticamente se considera la mejor por la naturalidad de la posición de la figura, el suave tratamiento del cuerpo y la finura conceptual de su desarrollo. Este dios marino, considerado hijo de Neptuno —de ahí, además, la relación con otra escultura de esta serie— y Anfitrite, forma, en general, parte del cortejo de su padre y su representación más tradicional fue, también, la adoptada por Ponzanelli.

Por último me referiré a la escultura que parece se aparta más de la serie de dioses del panteón greco-romano considerado presente en el «Huerto de Pontons». Se trata de la figura identificada con el «Invierno». La figura es la de un viejo calvo, con barba, sentado en una roca y arrebujado en su manto, mientras se calienta ambas ma-



nos sobre el fuego que surge de una especie de jarrón o pebetero que tiene a su lado.

Sobre esta estatua, que parece, en principio, fuera de contexto respecto a las restantes, cabe plantearse dos hipótesis: primera, representa a «Plutón» o «Vulcano», dios de los abismos subterráneos —de ahí el fuego, y el aspecto caduco con que le vemos<sup>17</sup>—. Pero también es evidente que en su biografía



Fig. 5.

aparece relacionado, a causa del rapto de «Proserpina», con «Diana», «Minerva» y «Ceres». De estas diosas, una está presente en el jardín y las otras dos, como símbolos de la Sabiduría y de la Primavera —que estalla tras el Invierno—, pudieran también haber formado parte del conjunto que, de ser así, lo compondrían ocho esculturas, dos de ellas desaparecidas, lo cual no quiere decir que no pudieran haber existido otras; la segunda hipótesis hace referencia a que si, efectivamente, representa al «Invierno», su inclusión en el jardín obedecería al gusto por la representación de elementos de la naturaleza, estaciones del año, etc., mediante personificaciones, tendencia frecuente en diversos jardines del Renacimiento. En este caso la figura aislada tampoco se entendería, y de confirmarse la más que evidente destrucción de la finca de Pontons echaríamos en falta tres esculturas que completarían el ciclo.

En un caso o en otro, la desaparición de obras de arte no es un fenómeno infrecuente en cualquier época, y más en aquellos momentos históricos en los que los ánimos se hallaban tan enconados. A pesar de todo, el programa iconográfico planteado por Pontons, aunque mutilado, parece evidente y su afición por el mundo greco-romano también, lo que nos reafirma de que estamos ante la presencia de un hombre culto, protector de artistas y que además, con gesto de gran señor y erudito, sabe hacer realidad tangible su refinado mundo de las ideas y el de su círculo de eruditos.

<sup>17</sup> Para un tratamiento más completo de la figura de Plutón, vid. Waal, H. van de, *Iconclass. An iconographic classification system*, Leyden, 1980, vols. 8-9.



# COLECCIONISMO Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO: APROXIMACIÓN A LOS ANTECEDENTES LEGISLATIVOS SOBRE PROHIBICIÓN DE EXPORTAR OBRAS DE ARTE

M.<sup>a</sup> DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO

El fenómeno del coleccionismo es constante desde la antigüedad; si bien su evolución o sus variaciones están acordes con las circunstancias de cada época, su carácter responde casi siempre a un deseo de notoriedad, de manifestación de poder y prestigio social, a la vez que es fiel reflejo de los gustos artísticos.

Fue durante el Barroco cuando la colección llegó a identificarse cada vez más con la idea de galería de pinturas, alejada ya del concepto renacentista de «cámara de las maravillas». Esta idea aún se consolida más durante el siglo XVIII con la paulatina separación y especialización de los distintos saberes, con lo que la colección pictórica adquiere un valor no sólo representativo, sino también histórico y artístico.

La estructuración de los conocimientos histórico-artísticos permite conocer mejor a los pintores y escuelas pictóricas que la historiografía había recuperado del pasado dándoles un valor público que, en manos de marchantes y coleccionistas, los convierte en objetos de comercio sujetos a la ley de la oferta y la demanda.

Al igual que otras monarquías ilustradas de Europa, los reyes españoles consideraron el arte como un vehículo para mostrar las glorias de su reinado. La fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 13 de junio de 1752, por el rey Fernando VI, supone el establecimiento de una institución encargada de velar por el ideal artístico que señalaba el rey, protector y garante del legado artístico que debía servir para ornato de la Corona.

Como delegada del poder real la Academia aparece desde sus orígenes preocupada por la conservación y vigilancia del patrimonio artístico del país; su tarea en este sentido no siempre tiene éxito. Desde me-

diados del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX menudean las pérdidas de obras de arte de capital importancia, debido en parte a la ignorancia de su valor real, pero también al abandono que sufren y que las escasas medidas legislativas de protección no ayuda a paliar.

Con frecuencia las leyes proteccionistas han nacido provocadas por la acuciante necesidad de vigilancia y control del patrimonio artístico, especialmente el de fácil transporte como las pinturas, y con un elevado riesgo de ser sacadas del país.

El objeto de este trabajo será hacer una breve aproximación a las diferentes medidas legislativas aplicadas en los siglos XVIII y XIX, pioneros en la protección del patrimonio, las circunstancias que las hicieron nacer, así como el papel que la Academia de Bellas Artes de San Fernando desempeña en estos hechos.

Pocos años después de establecidos los estatutos de la Academia, en la Junta del 24 de marzo de 1761 se eleva al Rey la necesidad de disponer de medidas que impidieran la salida del país de pinturas y esculturas de artistas famosos ya difuntos, medidas que ya existían en otras naciones europeas y sobre todo en Roma y Nápoles. Se proponía prohibir la extracción con penas graves y que la Academia se responsabilizara de velar por el cumplimiento. La propuesta fue aceptada por el Rey. La Academia asumió la tarea de custodia redactando una normativa para impedir la salida de pinturas o esculturas, señalando la necesidad de incautarse de las obras que se pretendieran exportar y proponía que las pinturas incautadas se destinaran a los estudios de la institución si eran de tema profano, o bien a las iglesias si eran de temática religiosa. Además de la pérdida de la

mercancía, el infractor sería castigado con una multa proporcionada al valor de lo que intentaba sacar del país; dicha multa se dividiría en tres partes: una para la Hacienda Pública, otra para el juez y una tercera para el denunciante.

El Secretario de Estado, como presidente y protector de la Academia, asumiría la aplicación de esta normativa. La propuesta fue firmada por el Rey el 21 de marzo de 1761<sup>1</sup>.

El Real Decreto especificaba que «las pinturas y esculturas sobre que me representa la Academia, se considerarán en cuanto a la prohibición de extraer y penas en que incurran los contraventores como los demás géneros de contrabando, se venderán y distribuirá su importe por las mismas reglas». Con ello se legislaba sobre un punto que hasta entonces había sido de libre comercio.

Según la documentación consultada, la idea primera de este decreto fue de Bernardo de Iriarte, oficial de la Primera Secretaría de Estado, quien la sugirió al Ministro de Hacienda y Guerra, Marqués de Squilache, a causa de un hecho notable: la venta por parte del Duque de Arcos de su colección de pinturas a un diamantista y comerciante inglés que residía en Madrid, llamado Duval. El inglés aceptó las pinturas del duque como pago de unos diamantes que éste le había comprado. Se trató de impedir la salida de España de las pinturas, pero al final Duval consiguió trasladarlas a Londres y venderlas a buen precio<sup>2</sup>.

Del éxito de estas medidas nos puede dar idea la carta que el Protector de la Academia, Conde de Floridablanca, envía a la institución en octubre de 1779. Floridablanca da cuenta de la Real Orden de 12 de octubre que había enviado a todos los intendentes del reino para evitar la extracción fraudulenta de pinturas; la orden también se había comunicado a las aduanas para que comisasen las que se intentaran sacar del país. El protector pedía que la Academia vigilase cualquier venta que pudiera hacerse con la intención de sacar las pintu-

ras del reino y poder decomisarlas en las aduanas<sup>3</sup>. La renovación con esta Real Orden de las disposiciones ya decretadas en 1761 por Carlos III, se debía a los hechos que se venían sucediendo y de los que Floridablanca daba conocimiento a la Academia. En este caso la escandalosa venta a extranjeros de cuadros de Murillo y de otros artistas de renombre que se hacía en Sevilla y el subsiguiente intento de sacarlos del país. La carta de Floridablanca a D. Antonio Ponz, secretario de la Academia, incluye copia de la que el Rey había dirigido a D. Francisco Antonio Domezain, Asistente de Sevilla, para impedir el hecho.

La aplicación de estas medidas protectionistas y la extensión de la vigilancia por parte de la Academia y de las aduanas produce algunas confiscaciones, la más conocida la de un cuadro de Murillo, una *María Magdalena*, decomisado en la aduana de Ágreda y que el Rey destinará a la sala de colorido de la Academia el 21 de febrero de 1780<sup>4</sup>. El expediente de confiscación de la pintura pertenece al Archivo General de Simancas (Hacienda, leg. 1.275, año 1780), y en él se relata cómo el cuadro era enviado a Bayona por un tal Pedro Casamayor, cambiante de letras en la Corte, para que lo recibiera en Francia D. Pedro Miramón. Por la aprehensión se premió a los empleados de Aduana con una cuarta parte en metálico del valor del cuadro, que se había tasado en 3.000 reales de vellón<sup>5</sup>.

El interés por Murillo es algo que resaltan todos los estudios sobre el gusto artístico y el coleccionismo de la época. Viajeros ingleses y franceses admiraron las obras del artista sevillano<sup>6</sup>; algunos, como Richard Cumberland, que vino a España en misión secreta en 1780 y que era poco es-

<sup>3</sup> A.A.S.F., leg. 1-34/2. También en leg. CF-1/13.

<sup>4</sup> A.A.S.F., leg. CF-1/13. La pintura forma parte hoy de la colección de la Academia; es una obra, según Angulo, pintada entre 1645 y 1650. D. Angulo, *Murillo. Su vida, su obra*, Madrid, 1980, t. II, p. 283.

<sup>5</sup> F. Arribas, «La protección del patrimonio artístico en el siglo XVIII», *Boletín del Seminario de Estudios del Arte y Arqueología*, Valladolid, VI, 1939-40, p. 237.

<sup>6</sup> El tema ha sido tratado por M.<sup>a</sup> Santos García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1991.

<sup>1</sup> Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, legs. 16/CF-1 y 1-34/2. Desde ahora aparecerá la abreviatura A.A.S.F.

<sup>2</sup> A.A.S.F., leg. 1-34/2.



crupuloso para el comercio artístico, consiguieron sacar cuadros a pesar de las medidas restrictivas, entre ellos un *San Juan Bautista* de Murillo que sería adquirido en 1787 por el pintor Gainsborough<sup>7</sup>. Richard Cumberland publicó en Londres en 1782 la obra *Anecdotes of Eminent Painters in Spain*, un curioso remedo del tercer volumen de la obra de Antonio Palomino *El Museo Pictórico y escala óptica* que se había publicado en Madrid en 1724 y que contaba con una primera edición inglesa de 1739.

Con esta y otras publicaciones de viajes queda de manifiesto que los ingleses no sólo se interesaban por la arquitectura árabe o los restos antiguos como el acueducto de Segovia, sino que iban teniendo un mejor conocimiento de las diferentes escuelas españolas de pintura, lo que les convertía en potenciales compradores de arte en pueblos pequeños o conventos medio arruinados que no veían inconveniente en vender a bajo precio las pinturas que poseían.

La situación siguió siendo difícil, pues, si bien se extremó la vigilancia, no pudo evitarse que los marchantes de arte continuaran con la compra y exportación de cuadros. El mismo Protector informó al Secretario de la Academia, Ponz, el 31 de marzo de 1784, de las actividades del francés Baltasar Angelot, que había conocido por la confidencia del pintor Manuel Acevedo. Según Acevedo, Angelot compraba cuadros de artistas españoles y extranjeros que sacaba del país sirviéndose del equipaje del embajador de Francia, que no era registrado en la Aduana. Acevedo creía que entre las pinturas que Angelot intentaba sacar estaban unas excelentes batallas de Velázquez y otros «juguetes» de David Teniers, y sospechaba que estaban ocultas en dependencias del Conde de Fernán Núñez a la espera de llevarlas a Londres a través de Portugal<sup>8</sup>.

Dentro de este ilegal comercio floreciente llama la atención la presencia de los diplomáticos, en especial ingleses y franceses, que se prestaron para hacer de intermediarios o se sirvieron de su cargo para hacerse con una interesante colección de pinturas.

La Academia, tal como le encomendaba la ley, siguió actuando como delegada en los expedientes de exportación. Antonio Ponz recibió el 19 de enero de 1788 la comisión de revisar los veinte cuadros que el Barón de Fircks había comprado con la intención de llevarlos a su patria, Sajonia. Del examen resultó que podía sacarlos, pues las obras no estaban comprendidas en la prohibición<sup>9</sup>.

En Europa la demanda de pintura española se había incrementado en los años ochenta y noventa. Los ingleses incluyeron a España como parte del «Grand Tour» y los relatos de viajes, además del ya citado libro sobre pintores españoles de Cumberland, daban noticias de artistas hasta entonces desconocidos. Henry Swinburne publica en 1787, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, en que hace comentarios sobre la obra de Murillo además de hablar de la arquitectura árabe; Alexander Jardine, en *Letters from Barbary, France, Spain, Portugal...* (1788), resalta el valor de Velázquez y Murillo frente a la escuela italiana, mientras que Joseph Townsend, en *Journey through Spain in the years 1786 and 1787* (1792), hace una profunda descripción de los artistas españoles.

Por su parte, los franceses aparecen cada vez de forma más notoria en operaciones de mercado artístico. El 7 de octubre de 1801 la Academia se dirige a su protector, el Primer Ministro de Estado de Carlos IV, Pedro de Ceballos, para comunicarle la existencia de varios extranjeros, principalmente franceses, que se dedicaban a buscar en casas particulares y otros lugares cuadros de pintores célebres para adquirirlos y extraerlos del Reino, solicitando que se pusiera en antecedentes al rey de este hecho. La Academia además aclaraba

«que este comercio daña al progreso y estudio de las nobles artes, no menos que al concepto y decoro nacional y teniendo bien presente el espíritu y loable objeto de la Real Orden expedida y circulada en octubre de 1779 por uno de sus predecesores en el Ministerio de Estado».

La carta de la Academia tuvo pronta respuesta y Ceballos comunicó a Isidoro Bo-

<sup>7</sup> Es de sobra conocida la admiración de Gainsborough y Reynolds por la pintura de Murillo. El San Juan Bautista hoy pertenece a la National Gallery de Londres.

<sup>8</sup> A.A.S.F., leg. 1-34/8.

<sup>9</sup> A.A.S.F., leg. 1-34/2 y 1-34/8.

sarte que el Rey había sido informado de las operaciones fraudulentas para extraer pinturas de autores célebres, pero creía que la Academia debería enterarse anticipadamente de las transacciones para que «el Gobierno pueda usar del derecho de tanteo y lograr unas tan preciosas adquisiciones». Ese mismo 14 de octubre de 1801 se renovó la Real Orden de 1779 dictada por Floridablanca<sup>10</sup>. La renovación no impidió que el Embajador de Francia, Luciano Bonaparte, y sus ayudantes sacasen unos trescientos cuadros de autores célebres, en opinión de la Academia por «condescendencia, debilidad y fines particulares del Ministerio»<sup>11</sup>.

En 1807 la situación había empeorado. La presencia de marchantes que actuaban en contra de la ley que prohibía la exportación era manifiesta, por lo que la Academia solicita que se renueven las medidas de 16 de octubre de 1779 y de 14 de octubre de 1801 para poner freno a la situación. De este estado de cosas es representativo el expediente que se abre al marchante Jean Baptiste Pierre Lebrun, que había viajado a España con la intención de adquirir pinturas que luego vendía en París a buen precio<sup>12</sup>. Lebrun estaba en el punto de mira de la Academia pues frecuentaba a tratantes de cuadros y tenía contactos con los prebendados de conventos; se creía que había comprado pinturas a bajo precio en las prebendas de la calle del Pez, frente a San Ginés y a la Trinidad Calzada.

La Academia plantea impedir que el francés sacase de España los cuadros comprados a la comunidad del Carmen Descalzo de Madrid que tenía su convento en la calle de Alcalá. Lebrun había adquirido una Concepción de Murillo y un San Pedro de Alcántara considerado de Claudio Coello; el asunto fue encargado a D. José Munarriz que tras su investigación supo que Lebrun había pagado 10.000 reales por el Murillo y 1.500 por el cuadro de Coello. El

precio era motivo de disgusto para el prior de la comunidad, que se lamentaba del poco dinero conseguido por la obra de Coello cuando tan necesario le era a la comunidad, que debía satisfacer una deuda de 14.000 reales por los trabajos que les habían hecho en una viñas de su propiedad<sup>13</sup>. En resumen, la Academia no pudo impedir la salida de los cuadros que el mismo Lebrun mencionará en su obra *Recueil des gravures... d'après un choix de Tableaux... recueillis un voyage fait en Espagne* (1809), a pesar de ser obras conocidas citadas por Antonio Ponz en su *Viage de España*<sup>14</sup>. La pintura de Murillo era, según explicaba Ponz, una Concepción sobre trono de nubes y ángeles. Después de exponer los cuadros en París, Lebrun los vendió a un alto precio y pasaron a la colección de W. F. B. Massey-Mainvaring de Londres<sup>15</sup>.

Los sucesos acaecidos en España entre 1808 y 1813 no hicieron sino contribuir a sembrar de dificultades la tarea de custodia del patrimonio que la Academia tenía encomendada. La ocupación francesa, con la imposición en el trono de José Napoleón I y el clima de guerra civil del país, empeoraron la situación de las obras de arte, que se convirtieron en objetos de comercio, de ocultación o sencillamente en botín de guerra. No vamos a hacer un análisis pormenorizado de los diferentes hechos, tema que ya tratamos en su momento y que ha sido recogido ampliamente en la bibliografía<sup>16</sup>, pero sí resaltar cómo el peligro a que estaba expuesta la riqueza artística fue percibido desde la Academia, que solicitó del gobierno medidas que impidieran la salida masiva de cuadros. En las anotaciones documentales de la Academia se recogen las quejas por la situación:

«Nunca se han extraído tantas pinturas en excesivo escandaloso número como en la presente época y se continuará. La gue-

<sup>10</sup> A.A.S.F., leg. CF-1/16.

<sup>11</sup> A.A.S.F., leg. 1-34/2. Sobre la figura de Luciano Bonaparte, ver Sánchez Cantón, «Más sobre Luciano Bonaparte, coleccionista», *Archivo Español de Arte*, t. XIII, Madrid, 1934, pp. 261-263.

<sup>12</sup> Sobre las actividades de Lebrun puede consultarse el libro de I. Rose Wagner, *Godoy, mecenas y coleccionista de arte*, Madrid, 1983. También García Felguera, 1991, p. 44.

<sup>13</sup> A.A.S.F., leg. 1-34/2, 12 octubre 1807. Carta de Juan Pascual y Colomer.

<sup>14</sup> Antonio Ponz, *Viage de España*, Madrid, 1793, t. V, p. 262.

<sup>15</sup> Angulo, *op. cit.*, 1981, identifica el Murillo como la Concepción del Museo Ferré de Ponce.

<sup>16</sup> Expuse la situación del patrimonio artístico durante el gobierno de José Napoleón I en mi tesis doctoral *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*, Madrid, 1987.

rra que nos hicieron los ingleses en esta línea como en la comercial, económica, política y naval, fue muy tenue en comparación de la que experimentamos ahora de parte de los franceses en cuanto a Bellas Artes, que feos nos van dejando en esta línea»<sup>17</sup>.

El Ministro Marqués de Almenara renovó con un decreto el 1 de agosto de 1810 la prohibición de exportar cuadros y pinturas bajo pena de confiscación y de una multa igual al valor de los objetos, dinero que se repartiría a partes iguales entre el delator, el aprehensor y el hospital más cercano, o a medias en caso de que no hubiera delator<sup>18</sup>. A pesar de la normativa, las extracciones continuaron, pues si a veces se solicitó la necesaria guía para la exportación, fue en contadas ocasiones.

Con el restablecimiento de Fernando VII, en el trono de España continuó la política anterior a la Guerra de la Independencia, una renovación de las medidas legislativas anteriores a la contienda. El 20 de octubre de 1818 una Real Cédula prohíbe la exportación de cuadros, pero con anterioridad la Junta de Aranceles había consultado a la Academia la posibilidad de redactar un índice o nomenclatura de los artistas que se consideraban más célebres para incluir sus obras entre las prohibidas a la exportación de manera que pudiera ser manejado en las aduanas del Reino.

La Junta de Comisión de Aranceles de la Academia, que integraban los académicos Zacarías Velázquez, José Ginés, José Maea, Francisco Elías, Valeriano Salvatierra, presidida por el pintor Vicente López y como secretario Julián de Barcenilla, respondió el 10 de marzo de 1819 que parecía inútil la individualización de las pinturas y esculturas que se prohibía exportar, ya que algunas obras no tienen firma o bien ésta podría borrarse para ocultar el autor, por tanto, más fácil sería para evitar los fraudes pasar la orden a las Aduanas del reino que no permitan la salida de pinturas y esculturas antiguas salvo de aquellas que lleven un sello de alguna de las Reales Academias, San Fernando de Madrid, San Carlos de

Valencia, la Purísima Concepción de Valladolid o San Luis de Zaragoza, quienes evitarían las salidas de obras comprendidas en la prohibición<sup>19</sup>. En los meses siguientes se solicitan diferentes permisos de exportación que son concedidos por parte de la comisión académica integrada por Vicente López, Zacarías Velázquez y José Maea, previo examen de las obras; no ven inconveniente en su salida, ni siquiera en el caso del encargado de negocios de Prusia porque, según Vicente López, eran pinturas antiguas y modernas, la mayor parte de mérito regular y algunas de calidad superior<sup>20</sup>.

Las restricciones a la exportación se renovaron con una Real Cédula del 13 de septiembre de 1827, pero la salida de obras de arte no se había interrumpido, aunque en ocasiones se solicitaba del monarca el oportuno permiso de exportación, para el que una comisión de académicos debía dar su aprobación. La Academia designó a José Aparicio, Director de Pintura, y a Juan Gálvez, el 11 de mayo de 1828, para examinar dos cajas de cuadros que deseaba sacar del país David Wilkie, pintor de cámara del rey George IV de Gran Bretaña<sup>21</sup>. Wilkie estuvo en España entre 1827 y 1828 convaleciente de una enfermedad; visitó Sevilla en compañía del escritor americano Washington Irving. Durante su estancia mostró su admiración por la pintura de Murillo y sobre todo de Velázquez, cuya obra tuvo ocasión de ver en el Museo del Prado de Madrid; ecos de los tipos velazqueños y murillescos aparecen más tarde en su propia obra. No sabemos qué pinturas sacó de España en los citados cajones de la aduana, pero se conoce que compró el cuadro de Velázquez «Vieja cocinera y niño recadero», que hoy pertenece a la National Gallery of Scotland, en Edimburgo<sup>22</sup>.

Cuando el 28 de abril de 1837 otra Real Cédula renovaba la prohibición de sacar obras de arte del país sin el correspondiente permiso de las academias de Bellas Artes, se volvía a poner de manifiesto la escasa efectividad que habían tenido las

<sup>17</sup> A.A.S.F., leg. 1-34/2.

<sup>18</sup> El decreto se publicó en la *Gaceta de Madrid* el 4 de agosto de 1810, n.º 216.

<sup>19</sup> A.A.S.F., leg. 1-34/2.

<sup>20</sup> A.A.S.F., leg. 1-34/8.

<sup>21</sup> A.A.S.F., leg. 1-30/6.

<sup>22</sup> Sobre la vida de Wilkie, es importante el libro de H. A. D. Miles, *Sir David Wilkie of Scotland (1785-1841)*, Londres, 1987.



disposiciones promulgadas con anterioridad, bien por maniobras fraudulentas, bien por desidia de la administración. Las medidas desamortizadoras implantadas por Mendizábal en el bienio 1836-1837, que ponían en venta los bienes de las comunidades religiosas, no hicieron sino agravar la situación del patrimonio artístico en manos del clero por el desamparo en que quedaron sus propiedades<sup>23</sup>.

Como en otras ocasiones, fue la Academia de San Fernando la que dio cuenta a la Reina Isabel II de la bochornosa situación que se vivía en este asunto. Un hecho aislado dio pie a la Academia para la denuncia, fue la carta que el Gobernador de Madrid remitió a la institución, el 22 de junio de 1836, para solicitar que se dejasen salir del país 22 lienzos que pertenecían al embajador de Francia, y que una vez decomisados en la aduana de la Puerta de Toledo de Madrid habían sido depositados en la Academia para su examen. Se designa al pintor de cámara Juan Gálvez para que revise las pinturas y de este análisis se desprende que en los seis cajones hay pinturas originales de la escuela española, italiana y flamenca, además de retratos familiares y otros cuadros de autores modernos como Federico de Madrazo, Bejarano y Alenza. Ante la insistencia para la salida de los cuadros, aun estando algunos comprendidos en la prohibición de exportación, la Academia dirige un oficio a la Reina exponiendo que excepto los cuadros modernos, el resto no puede sacarse del país a menos que se deroguen las leyes vigentes que lo impiden; el oficio incluye además protestas ante hechos como la salida hacia Valencia de 300 cuadros reunidos por el Barón Taylor, o la compra en Toledo de cuatro de las mejores tablas de Luis Tristán, además de la

existencia de comisiones que recorren España para buscar y comprar cuadros de Murillo y de otros artistas. Se lamentan las ventas que se han hecho en Sevilla, Cádiz, Jerez de la Frontera o Valencia<sup>24</sup>. La protesta surtió efecto y un oficio del 2 de septiembre de 1836 reconocía la prohibición de sacar del país los cuadros antiguos como pretendía la Señora Viuda del Embajador de Francia, así como la orden terminante de vigilar escrupulosamente el cumplimiento de las indicadas leyes.

Si bien en este caso las disposiciones se cumplieron, no fue así con el Barón Taylor, que pudo sacar de España, con la ayuda de los pintores Adrien Dauzats y Pharamond Blanchard, una nutrida remesa de cuadros que formarían el grueso de la colección de Luis Felipe de Orleans, y que se abrió al público en París el 7 de enero de 1836, entre ellos los espléndidos cuadros de Zurbarán que pertenecían a la Cartuja de Jerez<sup>25</sup>.

La situación no varió sustancialmente a lo largo del siglo ni por parte de los coleccionistas ni de los poderes públicos; todavía en 1898 un oficio comunica a la Academia el deseo de la Reina Gobernadora de renovar de forma urgente todas las medidas para evitar la salida de obras de arte del Reino y la obligación de extremar la vigilancia en las provincias fronterizas y litorales<sup>26</sup>.

Hasta la promulgación del Real Decreto de 9 de agosto de 1926 no existirá un *corpus* legislativo que establezca de forma clara el concepto de patrimonio artístico a conservar, ni las normas a las que habrán de sujetarse la exportación y comercio de antigüedades; todo ello no dejó, sin embargo, de acarrear debates y fuertes críticas, pero sentó las bases de la legislación moderna sobre el particular<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> En torno a la desamortización de Mendizábal, el texto de F. Tomás y Valiente, *El marco político de la desamortización en España*, Barcelona. 3.<sup>a</sup> ed., 1977, pp. 74 y ss.

<sup>24</sup> Todo el expediente pertenece al Archivo de la Academia de San Fernando, leg 1-34/8.

<sup>25</sup> Sobre la galería de Luis Felipe, el libro de J. Baticle y C. Marinas *La galerie espagnole de Louis-Philippe autouvre. 1838-1848*, París, 1981.

<sup>26</sup> A.A.S.F., leg. CF-1/16.

<sup>27</sup> De interés es el trabajo de J. Álvarez Lopera, «Coleccionismo, intervención estatal y mecenazgo en España (1900-1936): Una aproximación», *Fragmentos*, Madrid, n.º 11, 1987.



# LA VUELTA A LOS MODELOS CLÁSICOS EN LA JOYERÍA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

AMELIA ARANDA HUETE

La joyería española del siglo XVIII presenta dos corrientes estilísticas claramente diferenciadas. Mientras en el primer tercio del siglo se mantiene un estilo puramente barroco, debido a la influencia francesa imperante desde el siglo XVII, en el último tercio del siglo se comenzaron a realizar diseños siguiendo los modelos clásicos que triunfaban en Europa desde los descubrimientos de las ciudades romanas de Pompeya y Herculano. La llegada a España del Rey Carlos III, que había sido con anterioridad Rey de Nápoles, debería haber supuesto la rápida asimilación de los modelos clásicos, pero al morir repentinamente la reina María Amalia y volver a la Corte la reina madre Isabel de Farnesio, se siguieron manteniendo los modelos barrocos, a pesar de que la mayoría de los encargos provenían de Francia y de que el platero de la Corte, en aquel momento, era Monsieur Chopinot, quien sólo en contadas ocasiones empleó camafeos para decorar sortijas y pulseras.

No es hasta la subida al trono de Carlos IV y María Luisa de Parma, gran amante y seguidora de la última moda, cuando comienzan a surgir en la joyería española modelos propiamente neoclásicos. Estas joyas pueden ser estudiadas en los inventarios de las joyas poseídas por la Reina y las damas de la Corte y en los retratos realizados estos años, sobre todo durante el reinado de Fernando VII por Vicente López, mucho más perfeccionista en la representación de las joyas que su antecesor Francisco de Goya.

Antes de continuar deberíamos preguntarnos por qué se vuelve en Europa a los modelos clásicos en joyería. Tal vez la explicación se deba a la degeneración que se había producido, en el arte en general, del

espíritu del Barroco. Las joyas de principios del siglo XVIII eran sumamente recargadas en diseño y ejecución. Las formas eran muy sinuosas y se jugaba con la asimetría de las piezas, mezclándose motivos naturales con otros abstractos. Las piedras preciosas habían llegado a ocultar los diseños y éstos se iban haciendo cada vez más complicados para poder competir con la riqueza de los bordados de los vestidos. La burguesía quería emular a las clases privilegiadas y se investigaba con nuevos materiales que pudieran sustituir a los más costosos. La sociedad en general, necesitaba un cambio cultural y social, y la intención de romper con todo lo anterior y buscar nuevas fuentes se apoyó, en este caso, en la gran cantidad de descubrimientos arqueológicos que mostraban la riqueza de las civilizaciones antiguas. Los grabados, dibujos y libros «invadieron» Europa, y los eruditos y viajeros visitaban a menudo estos yacimientos, queriéndose llevar consigo objetos antiguos, y cuando esto no era posible, reproducciones de ellos. Esto produjo un aumento de la fabricación de objetos de estilo clásico, algunas veces de poca calidad.

Los camafeos fueron los objetos más solicitados. Los asuntos preferidos fueron los retratos de antiguos héroes y las escenas y personajes mitológicos. Tal fue su popularidad que para las joyas caras se utilizaron antiguas piezas romanas y para el resto otros materiales más baratos como conchas o vidrios. Cuando era posible se aprovechaban las vetas de las piedras para resaltar el dibujo. Se solían engazar en cercos de oro y filigrana adornados con piedras preciosas y perlas. Los reversos solían ser planchas de oro lisas, aunque también se engarzaban al aire, tallando figuras tanto

por el anverso como por el reverso para que pudieran lucirse por ambas caras.

La primera en utilizar camafeos y piedras grabadas en el siglo XVIII fue Madame Pompadour, que poseyó dos broches de brazaletes y ella misma aprendió la técnica del grabado de piedras duras, que años más tarde se impondría en toda Europa.

En España, como ya se ha dicho, la reina María Luisa poseyó gran cantidad de joyas, y entre ellas algunas realizadas con camafeos siguiendo las técnicas que hemos mencionado antes. En el inventario realizado el 28 de julio de 1800 se describen cuarenta y dos joyas realizadas con camafeos, tanto antiguos como modernos, aunque hay que destacar que se engarzaron en medallones y sortijas y sólo uno sirvió como pieza de garganta.

Entre los que representaban asuntos puramente clásicos hay que mencionar:

«Una sortija entreobalada con una orla de brillantes de toda labor a el tope y en el medio un camafeo a el ayre que representa una Diosa sobre un delfin con varios tritones, con el reberso de oro; una sortija quasiforma de lanzadera con una orla de brillantes a el tope y en el medio un camafeo al ayre color de canela de bajo relieve que representa un Ercules, con el reberso de oro; otra sortija quasi igual con un camafeo de los propios accidentes con quatro figuras que la una representa estar arrodillada besando la mano a una Ninfa con el reberso de oro; otra sortija pequeña entreobalada con una orla de brillantes y un camafeo de una piedra que hace varios colores con un carro tirado por dos leones y una ninfa que los guia con el reberso de oro y un medallón forma ochavado redondo con una orla de brillantes grandecitos de toda labor engastados al tope festoneados a el ayre con asa y reasa engastada de brillantes menuditos por las dos caras y en el medio un camafeo grabado en fondo con una figura desnuda sentada, en una mano un cuchillo y en la otra un Ydolo en arrogancia de haverlo ganado, engastado en una media caña de oro.»

Otras piezas se denominan de «hechura a la romana», lo que indica que eran camafeos modernos pero inspirados en los modelos antiguos. Éste es el caso de:

«Una sortija ochavada de oro lisa echa a la Romana con un camafeo de una cabeza de una Joben con unos accidentes mui bonitos y particulares en dicha piedra; una sortija entreobalada de oro echa a la Romana con una cabeza con varios accidentes en la piedra el del Laurel verde, la cara blanca y el fondo cristalino y una sortija de oro echa a la Romana con un camafeo de un guerrero de tres colores joben que en el Morrión figura una serpiente.»

Otros tienen alguna relación con modelos clásicos, como:

«Un camafeo fondo oscuro con un leon como blanco en postura de andar con un visel de oro y en contorno una orla de brillantes de toda labor a el tope y festoneada, con once asitas de oro, echo a el ayre con el reberso de oro grabado, que sirve para gola; una sortija quasi redonda con dos orlas de brillantes bastante en disminución con un camafeo al ayre quasi color de carne con dos figuras la una de pie y la otra sentada y atada a un arbol con el reberso de oro; una sortija quasi redonda con una orla de brillantes medianitos engastada a el tope y en el medio un camafeo a el aire de fondo color de porcelana, quatro figuras que la una representa descansando sobre una columna con el reverso de oro; una sortija forma ochavada chica con una orla de medias perlas en contorno y en el medio una composición de bidrio que hace varios visos con una cabeza de una Negra bien adornada con el reberso de oro; una sortija entreobalada con una orla de brillantes medianitos de toda labor engastada a el tope y en el medio una cabeza que parece de un turco con varias manchas rojas, el reberso de oro; una sortija entreobalada con una orla de brillantes medianos de toda labor engastada a el tope y en el medio un camafeo de una cabeza de un Joben con una cinta en la misma piedra que forma el contorno de la cabeza, cara y garganta como color de carne puesta al ayre con el reberso de oro; una sortija entreobalada de oro grabado con un camafeo que hace a dos porque da buelta y se allan dos cabezas la una de Baron y la otra de Embra con varios accidentes mui particulares en dicho camafeo y una sortija tumbaga entreobalada con dos orlas de brillantes y una en el medio de zafiros engastada a el tope con un camafeo pequeño en el medio con una cabeza blanca y negra, con el reberso de oro.»

También los hay de iconografía religiosa, como:

«Un medallón pequeño entreobalado con un Ecce homo camafeo de jacinto orleado de brillantes en chatones sueltos el reverso chapa y asa de oro liso y una sortija de camafeo que representa un Ecce homo, con una cabeza de un sayon detras, con una orla de brillantes a el ayre, con el reverso de oro.»

Y por último, cuatro eran los que representaban a personajes reales:

«Una sortija de oro que en el medio hai una esmeralda en cabujon con un laurel bajo relieve y en el medio se alla un rubi pequeñito con el Retrato en camafeo de Felipe 4º, el primer arranque y contorno del brazo es de brillantes pintados de amarillo y el restante de oro; una sortija de oro lisa forma ochavada con un camafeo fondo cristalino y el relieve de la cabeza en un accidente blanco igual que representa ser la Ynfanta Dª Maria Amalia; una sortija entreobalada con una orla de brillantes de toda labor y un rubi balax en el medio que representa ser el Retrato en camafeo de Luis 16 engastado al tope todo, el reverso de oro esmaltado de azul y trechos guarnecido de Diamantes rosas de Olanda y una sortija de oro obalada con un camafeo de piedra verde que representa ser el Retrato de Felipe 5º y por el reverso en la misma piedra una corona con una cifra, con brazo abierto y las entrepiezas caladas.»<sup>1</sup>

La colección de camafeos de María Luisa aumentó en los años siguientes, pues en el inventario realizado a su muerte, el 14 de enero de 1818, aparecen, además de algunas de las piezas anteriores, dos alfileres con dos camafeos, uno antiguo y el otro moderno; dos chapas y un par de pendientes de camafeos de amatistas, otro par de pendientes camafeos y más sortijas y medallones<sup>2</sup>. También se sabe que entre las jo-

yas que compró de la testamentaria de la duquesa de Alba se encontraban algunos camafeos, como uno engarzado en un anillo con la cabeza de una negrita, posiblemente María de la Luz, favorita de la duquesa<sup>3</sup>.

También la duquesa de Benavente tenía entre su colección de joyas algunas realizadas con camafeos, como un medallón que le vendió María Herrero, con un camafeo y su orla de brillantes por 22.000 reales que se pagaron en metálico y un collar de camafeos antiguos vendido por Terón e hijos en 2.000 reales<sup>4</sup>.

Pero, como se puede observar, no se puede hablar en este momento de una joyería española propiamente neoclásica, sino de la realización de piezas de inspiración clásica y de la utilización en algunas de ellas de camafeos que serán el elemento decorativo más utilizado en la joyería neoclásica. No es hasta principios del siglo XIX, y concretamente en Francia, cuando la joyería vuelve a resurgir después de los períodos de guerras, y cuando ya se empiezan a realizar modelos neoclásicos, creándose un estilo denominado Imperio, mezcla de influencias griegas y egipcias, que calará profundamente en Europa.

El mayor entusiasta fue Napoleón, que solicitó 82 camafeos del antiguo Gabinete del Rey, para crear con ellos joyas para su familia, y fundó una escuela de tallado y grabado bajo la dirección de Jeuffroy que se dedicó a la imitación de piezas antiguas. Estos camafeos pueden admirarse en los retratos de la emperatriz Josefina realizados por David y Gérard. La campaña italiana supuso la llegada a París de gran cantidad de camafeos antiguos que produjeron las delicias de todas las clases sociales. Fue tanta su popularidad que los artífices romanos y napolitanos crearon ejemplares a su imitación utilizando conchas, corales y lava de volcán, materiales más blandos y fáciles de trabajar. Las líneas del grabado siempre fueron vigorosas, claras y bien definidas, sobre todo en la expresión y los

<sup>1</sup> A. G. P. Fernando VII, caja 1/1: Libro donde están anotadas todas las Alhajas de la Reina Madre con las señas más principales..., Madrid, 28 de julio de 1800.

<sup>2</sup> A. G. P. Sec. histórica, caja 142: Inventario de las alhajas de S. M. la Reina Madre, Roma, 14 de enero de 1818.

<sup>3</sup> Ezquerro del Bayo, Joaquín, *La duquesa de Alba y Goya*, Madrid, 1928, p. 255.

<sup>4</sup> A.H.N. Osuna, Cartas, leg. 386.



rasgos de los rostros y en los pliegues de los vestidos. Estos joyeros italianos crearon dos modelos distintos de monturas. Al principio los solían montar en cercos de oro rodeados de perlas y piedras preciosas, estando a menudo esmaltados; pero según transcurría el siglo se tendió hacia la pieza más puramente «arqueológica», utilizando sólo oro en filigrana o granulado. El taller de la familia Saulini en Roma produjo muchos de estos espectaculares camafeos en las primeras décadas del siglo XIX.

Tommaso Saulini (1793-1864) realizó un brazalete en el más puro estilo arqueológico, decorado con oro en filigrana. Se completó con tres camafeos de ónice, igualmente realizados por él. El



Fig. 1. Colgante, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

central está firmado y representa la cabeza de Medusa y los otros dos son cabezas clásicas de un Joven y una Venus, aunque algunos estudiosos han querido ver en ellos a Perseo y Andrómeda. Al no aparecer sus atributos no se puede afirmar del todo, pero lo que sí es cierto es que son dos copias de sendos mármoles conservados en los Museos del Vaticano y del Capitolino. Esta joya, junto con otras realizadas por su hijo Luigi, se exhibieron en la Exposición Internacional de Londres en 1862<sup>5</sup>.

Uno de los mejores artistas de camafeos italianos que emigró a Londres en 1815, al final de las guerras napoleónicas,

fue Benedetto Pestrucci. Desde 1817 a 1849 fue el jefe del taller de grabado de la Casa de la Moneda.

La pasión por los camafeos fue tanta, que los hermanos James y William Tassie de Londres elaboraron en 1767 un método para realizar con gran exactitud copias de camafeos antiguos, que consistía en obtener los moldes de los originales, usando cera mezclada con azufre. Luego, sobre

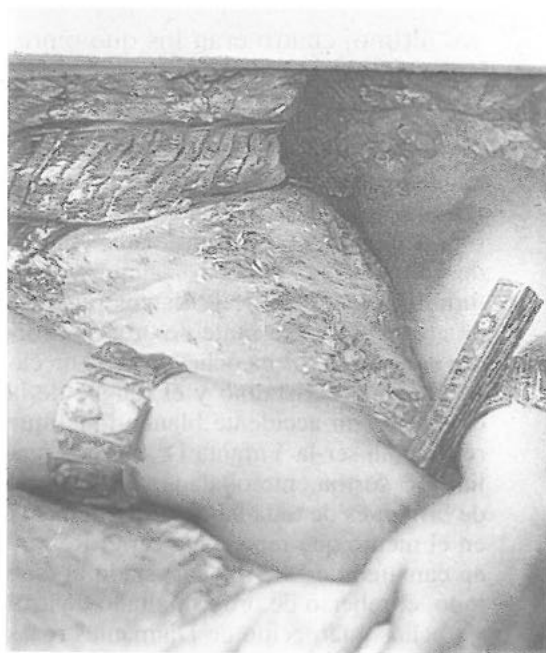


Fig. 2. Retrato de don Antonio Ugarte y su mujer doña María Antonia Larrazábal. Detalle. Vicente López, Museo del Prado, Madrid.

esta base creaban las matrices en las cuales se prensaba polvo de vidrio, rico en plomo y potasio, que previamente se había hecho maleable mediante calentamiento. La pasta vítrea podía ser coloreada, transparente u opaca. Tuvieron gran acogida por la similitud con que reproducían los modelos antiguos.

Josiah Wedgwood también elaboró en 1764 un tipo de pasta cerámica, muy fina, que podía ser teñida con óxido metálico de colores delicados como el azul, el verde, el rosa, el lila y el negro que imitaban perfectamente a los camafeos. Las diseños se hacían en relieve con una pasta blanca, tomando modelos clásicos pero más estilizados y románticos (fig. 1).

Muy de moda estaban también los mosaicos romanos, realizados con teselas mi-

<sup>5</sup> Tait, Hugh, *Jewelry, 7000 years*, The Trustees of the British Museum, 1986, p. 226.



núsculas de cristal policromado, dispuestos dentro de un marco de oro o madreperla. Los temas más comunes fueron las vistas de Roma, paisajes de la campiña romana, animales y fiestas campestres. La duquesa de Osuna pagó el 1 de septiembre de 1816 a Julián Aznar 700 reales por un aderezo realizado con mosaicos y Vicente Goldoni le guarneció un collar, pendientes y pulseiras con mosaicos por 1.540 reales. Los plateros alemanes Nickel y Beck realizaron para la duquesa de Benavente un peine de oro grande, un collar y un par de pendientes, todo adornado con mosaicos<sup>6</sup>

La tipología de las joyas cambia y se adaptan a la forma de vestir. El diseño se componía de palmas, hojas de laurel, grecas, discos, meandros, etc., cuya ejecución buscaba ser lo más plana posible para romper con las formas abultadas propias del Barroco.

Entre los adornos más típicos destacan los brazaletes, que se lucían en ambos brazos e incluso en el tobillo. Los más famosos eran simples franjas de oro y los formados por una hilera de piedras preciosas, camafeos, sellos y mosaicos unidos por finas cadenas de oro. En las manos, los anillos cubrían casi todos los dedos. La mayoría eran camafeos montados en oro o placas de esmalte con un dibujo en el centro. Los broches mantuvieron los diseños del XVIII como estrellas, medias lunas, tallos de hojas, flores y el típico «seigné». Siempre se realizaban en diamantes y con aspecto bidimensional. Con las campañas napoleónicas surgieron nuevos temas como trofeos y placas de esmalte azul de forma poligonal, con adornos de diamantes en el centro (urnas, monogramas) y diamantes alrededor. Los collares estaban formados por hileras de camafeos, sellos y piedras preciosas montados en cercos de oro, a menudo decorados con perlititas y unidos por finas cadenas, como los brazaletes. Para las ocasiones más importantes, bellas «rivières» de diamantes redondos u ovales. Los colgantes se realizaron en pequeño número y casi siempre eran cruces que se colgaban del centro de los collares. El peinado alto «a lo Afrodita» animaba el uso de pendientes largos, casi siempre de dos o tres cuer-

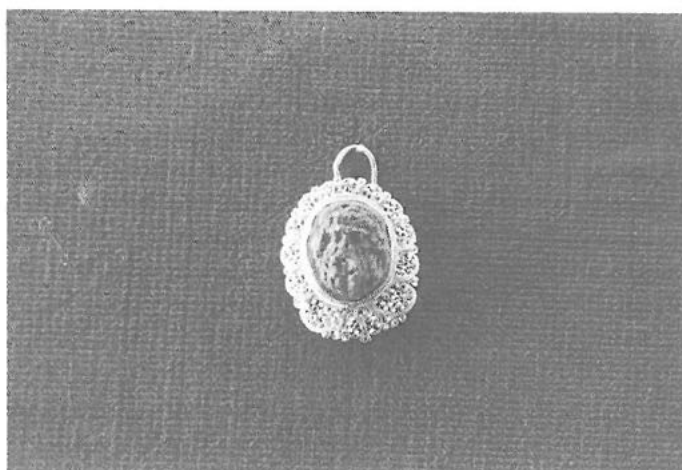


Fig. 3. Camafeo con cerco de filigrana. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

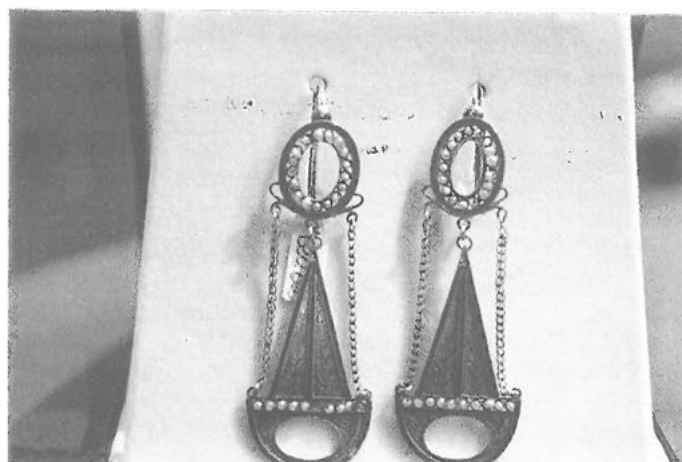


Fig. 4. Pendientes. Antigüedades Bárcena, Madrid.

pos, de forma geométrica y adornados con camafeos. Los más elegantes estaban formados por dos perlas o dos diamantes en forma de gota. El peinado se sujetaba con las peinetas. De origen español, tenían dientes de metal o de tortuga y se adornaban con camafeos, piedras preciosas y complicados dibujos de filigrana. En grandes ocasiones, las damas lucían ricas tiaras con diseños de tallos y hojas de laurel, con diamantes y rubíes tallados en «briollette», y también las de inspiración helenística, más anchas en el centro que en los extremos. Joya excepcional era la «parure», que sólo se lucía en la corte. Los joyeros parisenses montaban las piedras preciosas en intrincados trabajos de filigrana parecidos a encajes que recibían el nombre de «cannetilla» y reproducían hojas de acanto, palmetas, motivos acuáticos y grecas.

En los retratos de damas españolas del siglo XIX aparecen pocas de estas joyas

<sup>6</sup> A.H.N. Osuna, Cartas, leg. 386.

porque la joyería romántica triunfó pronto. Doña Antonia Larrazábal, esposa de don Antonio de Ugarte, retratada hacia 1815 por Vicente López, y la duquesa de San Carlos, retratada por él mismo hacia 1816, son algunos de los ejemplos que encontramos. La primera luce dos bellos brazaletes realizados con placas de camafeos, un collar y pendientes de tipo «briolette» y una sencilla tiara (fig. 2), y la segunda una tiara de tipo

helenístico y unos pendientes y collar de perlas. Fue en Francia donde realmente triunfó la joyería neoclásica, sobre todo durante el reinado del emperador, y cuando éste cayó, se buscó con ansiedad otros modelos que no recordaran para nada a lo anterior. Pero a lo largo del siglo XIX los modelos arqueológicos volvieron, sobre todo a partir de las realizaciones de Giuliano y Castellani en el último tercio del siglo.

# LA ARQUEOLOGÍA SAGRADA Y EL MUSEO DIOCESANO DE LLEIDA

CARMEN BERLABE JOVÉ

Universidad de Lleida

Uno de los personajes eclesiásticos que más destacaron en el contexto cultural y artístico de la ciudad de Lleida en los albores del presente siglo fue, sin duda, el obispo José Messeguer i Costa. Fue este personaje, nacido en Vallibona (País Valenciano), un ejemplo preclaro de formación intelectual y vocación pastoral; estudió en Barcelona, al lado de su tío el obispo Costa y Borrás, que había ocupado anteriormente la mitra de Lleida. Cursó, asimismo, estudios en Tarragona, Tortosa y Valencia, doctorándose en Teología y Cánones en el Seminario valenciano. Durante los años 1860-1868 fue catedrático, sucesivamente, en los seminarios de Tortosa y Tarragona. El año 1868 fue nombrado secretario de cámara del obispo de Oviedo, Benito Sanz y Forés, y el 9 de marzo de 1874 se licenció en Derecho Civil y Canónico en la universidad de esta capital. Ocupó la canonjía de la catedral de Oviedo el 24 de junio de 1875. Trasladado Sanz y Forés desde Oviedo a la metropolitana de Valladolid, en el año 1882, Messeguer fue nombrado inmediatamente secretario de cámara y gobierno del nuevo arzobispo, canónigo de la catedral de Valladolid y, el mes de noviembre del mismo año, arcipreste. Se le otorgó, posteriormente, la dignidad de decano. El año 1869 le llegó el nombramiento como obispo de Lleida, cuya consagración tuvo lugar en Valladolid el 10 de marzo de 1890, de manos del, a la sazón, arzobispo de Sevilla, Benito Sanz y Forés. Ocupó la mitra episcopal leridana desde el año 1890 al 1905, año en que fue promovido al arzobispado de Granada, cargo que ocupó hasta el mo-

mento de su muerte, en el año 1920<sup>1</sup>. Después de esta breve pero densa biografía, en la que, por falta de espacio, tan sólo hemos destacado aspectos puntuales, debemos advertir que la trayectoria de nuestro obispo está estrechamente ligada a la de la persona de un eminente eclesiástico: el cardenal Benito Sanz y Forés. En efecto, este ilustre valenciano, nacido en Gandía el 21 de marzo de 1828, actuó, desde un principio, como valedor del obispo Messeguer. Fue obispo de Oviedo (1868-1881), nombrado por Isabel II antes de la revolución, secretario del episcopado español en el concilio Vaticano I (1869), donde desempeñó un brillante papel a pesar de su juventud<sup>2</sup>, arzobispo de Valladolid (1882-1889), arzobispo de Sevilla (1889-1892), alcanzando el año 1893 y hasta el 1905, en que le sorprendió la muerte, la dignidad cardenalicia en la misma metropolitana de Sevilla<sup>3</sup>. Fue, pues, un dignatario de reconocida valía intelectual y destacado protagonista de la Iglesia española después de la Restauración. Mientras ocupó la mitra de Oviedo, promovió la construcción de la basílica de Covadonga, hecho que debemos incluir en el contexto de las numerosas manifestaciones de cariz religioso y nacionalista que tanto proliferaron durante el período de la Restauración. En efecto, la erección del nuevo santuario, de estilo neorrománico, bajo los auspicios del arquitecto valenciano Federico Aparicio Soriano, fue una de las expresiones más significativas de esta apo-

<sup>1</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Lérida*, abril 1890, n.º 588, pp. 430-431; *Diccionario Biogràfic*, III, Barcelona, Albertí, 1969, p. 168.

<sup>2</sup> Aubert, R., «Pío IX y su época», col. *Historia de la Iglesia de los orígenes a nuestros días*, dirigida por A. Fliche y V. Martín, Valencia, Edicep, 1974, p. 661.

<sup>3</sup> VV.AA., *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, IV, Madrid, Instituto Enrique Flórez, 1975, p. 2382.

teosis patriótico-religiosa<sup>4</sup>, que, dentro de este contexto religioso de carácter restauracionista tuvo en Cataluña su parangón la restauración del monasterio de Ripoll, bajo el pontificado del obispo Morgades<sup>5</sup>. No obstante, no fue Covadonga la única obra que promovió Benito Sanz; mandó construir en Valladolid la torre de la catedral e inició la construcción del nuevo seminario. Por todo ello, es primordial fijar nuestra atención en la trayectoria eclesiástica, política y social de Benito Sanz y Forés para comprender y contextualizar correctamente las líneas de actuación del obispo Messeguer al frente de nuestra diócesis, producto, en definitiva, de su formación a lo largo de veintidós años al servicio de aquel ilustre prelado. Si tenemos en cuenta que nuestro obispo participó activamente en las empresas de Sanz y Forés, tales como la reconstrucción de Covadonga o las obras de la catedral y el seminario de Valladolid, no ha de extrañarnos que en el año 1893, tres después de ocupar la mitra, el obispo, siguiendo un nuevo plan de demarcaciones parroquiales, hubiese conseguido la restitución de la histórica parroquia de San Martín<sup>6</sup>, iniciado la construcción del nuevo edificio del Seminario —que culminó el 29 de octubre del siguiente año— y fundado, el 8 de marzo de 1893, el Museo Diocesano o Museo del Seminario<sup>7</sup>.

El obispo Messeguer recogió, pues, un doble bagaje; por un lado su formación al lado del cardenal y por otro las consecuencias derivadas del hecho de conectar con toda la esfera cultural que, bajo el solio de la «Renaixença» catalana, reunió en la ciu-

dad de Lleida un elenco de personajes que, motivados por este espíritu romántico de recuperación del patrimonio artístico, revitalizaron, a través de determinadas instituciones y entidades —Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, Academia Bibliográfico-Mariana, entre otros— la actividad cultural durante los últimos años de la Lleida de finales del siglo XIX<sup>8</sup>. En el seno de este terreno cultural, abonado y fértil, fructificó con facilidad la iniciativa museística del obispo Messeguer. Debemos advertir, no obstante, que el obispo no hizo más que seguir el modelo iniciado por el obispo Morgades<sup>9</sup>, fundador del Museo Episcopal de Vic.

En cuanto a la ubicación y desarrollo del Museo leridano, cabe precisar que hasta el año 1895 estuvo situado en el edificio del seminario, en la sala destinada a Biblioteca, instalándose a partir de aquel año en los bajos del edificio. Este dato es lo bastante significativo para evidenciar el crecimiento del nuevo museo que, bajo la atenta supervisión del obispo Messeguer, fue proveyéndose progresivamente de las más valiosas piezas de toda la diócesis. Tuvo capital importancia en esta recaudación la visita pastoral que efectuó el obispo los años 1890-1891, inmediatamente después de acceder a la mitra —al igual que lo hiciera el obispo Morgades—, a través de la cual tomó contacto directo con la diócesis y su patrimonio. A esta visita pastoral le sucedieron otras que permitieron al prelado detectar y recoger los diferentes objetos artísticos que permanecían, olvidados, en las sacristías.

Documentos de máxima importancia para comprender las actuaciones de Messeguer son algunas de las cartas inéditas, que recientemente hemos exhumado del Archivo Capitular de Lleida, que el prelado dirigió al presidente del cabildo leridano con el fin de solicitar diversos objetos de la catedral a efectos de integrarlos en el museo.

<sup>4</sup> Artola, M., et al., *La España de la Restauración. Política, economía, legislación y cultura*, I Coloquio de Segovia sobre Historia Contemporánea de España, dirigido por M. Tuñón de Lara, Madrid, Siglo XXI, 1985, pp. 94-95.

<sup>5</sup> Ver al respecto «Textes antihistoricistes en el debat arquitectònic de la Catalunya del darrer quart del segle XIX», en *Actas V Congreso Español de Historia del Arte*, II, Barcelona, Ediciones Marzo 80, Manuel Company Editores, 1896, p. 103-104.

<sup>6</sup> La noticia aparece profusamente recogida en *Diário de Lérida*, días 29-1-1893, pp. 1-2; 31-1-1893, pp. 1-2; 1-2-1893, pp. 1-3; 2-2-1893, pp. 1-3; también en *Boletín*, op. cit., 25 de junio de 1893, tomo III, n.º 12, pp. 230-232.

<sup>7</sup> *Boletín*, op. cit., 15 de marzo de 1893, t. III, n.º 6, pp. 137-143; *ibidem*, 7 de noviembre de 1894, t. IV, n.º 24, pp. 429-438.

<sup>8</sup> Puede consultarse el estudio de Mangués, A., «Lluís Roca i Florejachs: de la "memòria" o l'inefable el va temptar», en *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 369-375, donde se aporta la bibliografía básica acerca de este período histórico.

<sup>9</sup> Para la biografía del obispo Morgades puede consultarse la tesis doctoral (en curso de publicación) de Figuerola, J., *El bisbe Morgades i la formació de l'Església catalana contemporània*.



Es bien representativa la carta de 2 de marzo de 1894 a través de la cual el obispo solicita las imágenes de los apóstoles, procedentes del portal homónimo de la «Seu vella», en los términos que transcribimos: «... se sirva facilitarme las estatuas de los Santos Apóstoles que al hacer la Visita de la Catedral vi retiradas en los almacenes de la carpintería, sin destino alguno». Sabemos que dichas imágenes ingresaron en el museo el año 1897. Digna de interés es también la carta de 3 de octubre de 1895 en la que el obispo reclama «unos hierros que hay en la catedral arrinconados sin uso alguno». En esta misma carta explicita que la solicitud se formula «con objeto de que los alumnos de la clase de Arqueología Sagrada aprendan a distinguir los obietos artísticos y se abstengan de cometer los inexplicables estropicios que por ignorancia se cometen en algunas parroquias». En la misiva de 14 de octubre de 1896 solicita las columnas de jaspe procedentes de la «Seu Vella» que se encontraban en la catedral, un brasero de metal en uso, que el propio obispo se ofreció a restituir, y «una bandeja rota que andaba por los cajones de la sacristía, y algún pergamino o libro que no fuese necesario en el archivo». Al mismo tiempo se ratifica en los objetivos de la carta anterior, afirmando que no se propone «otra cosa mas que la ilustración de los jóvenes seminaristas, para lo que ya he reunido algunos objetos de varias procedencias». Las Actas Capitulares de este mismo día<sup>10</sup> recogen la solicitud del obispo y el acuerdo, por unanimidad, de entregar al museo, en régimen de depósito, las columnas de jaspe, «un plato de madera roto en tres pedazos, trabajo árabe llamado de San Valero» y un brasero de hierro. En esta misma acta se da noticia también de las piezas que, hasta el momento, habían quedado depositadas en el museo, a saber, «dos hacheros antiguos de hierro, dos romanas con sus pilones y un gancho, un catarillo y unas tigeras (sic) grandes, todo de hierro, en unión del diseño y dibujo de esta catedral».

Es bien patente, en estas cartas, la voluntad pedagógica del obispo Messeguer, quien, siguiendo la línea trazada por el

obispo Morgades —cuya figura más representativa fue el que sería conservador del museo de Vic, Josep Gudiol—, intentaba conjugar el estudio de la arqueología sagrada y la formación de los seminaristas con la voluntad de preservación del patrimonio artístico.

El museo, pues, se configuró siguiendo el esquema de las colecciones de gabinete que reunieron algunos ilustrados del siglo XVIII, tales como el padre Pascual, que, en el monasterio de Les Avellanes (Noguera, Lleida), reunió toda una colección de manuscritos, medallas, monedas, camafeos, lápidas y material de historia natural, o el canónigo tarraconense Ramón Foguet Foraster, quien reunió igualmente una considerable colección de monedas, medallas y diversos obietos de época romana. Ambas colecciones se dispersaron con motivo de la exclaustación de 1835<sup>11</sup>.

Advirtamos, a modo de inciso, que dicha exclaustación fue, en cierto modo, la causa de la creación de los museos arqueológicos, siendo, en este sentido, pionero el Museo de Antigüedades de Barcelona, promovido por las gestiones que Próspero Bojarull inició el mismo año 1835<sup>12</sup>.

Volviendo de nuevo al Museo Diocesano de Lleida y a su fundador, el obispo Messeguer, debemos insistir, tal y como hemos apuntado más arriba, que el auténtico inspirador fue el obispo Morgades con la fundación del Museo Episcopal de Vic, que tomó carta de naturaleza y principio de identidad a través de la publicación de una circular de 10 de julio de 1889 donde se anunciaba la inmediata fundación y sus objetivos, a saber, salvar el patrimonio artístico de mercaderes codiciosos<sup>13</sup> —en este sentido tal vez podríamos hablar de una pugna de intereses encontrados, arqueológicos «versus» diocesanos, que sería determinante dentro de las tendencias museísticas de principios de siglo— y mostrar a las futuras generaciones la historia gloriosa del país a través de las riquezas artísticas. El

<sup>11</sup> Gros, M. dels S., «Notes per a la història dels Museus eclesiàstics de Catalunya», en *Thesaurus*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1985, p. 65.

<sup>12</sup> Elías de Molins, A., *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1888, pp. V-VI.

<sup>13</sup> Gros, M. dels S., *op. cit.*, p. 69.

<sup>10</sup> Archivo Capitular de Lleida, Actas Capitulares, n.º 16, estantería 3, sección Actas.

Museo de Vic se instaló aquel mismo año en las dependencias de la biblioteca —al igual que lo hizo posteriormente el de Lleida— y se inauguró oficialmente el mes de julio de 1891. Tan sólo dos años de diferencia separan ambos museos, ubicados en un principio en sedes provisionales y fundados con cierta precipitación.

Una de las razones que impulsaron al obispo Morgades fue, tal y como hemos referido con anterioridad, la protección del patrimonio de la diócesis de mercaderes codiciosos. En cuanto al obispo Messeguer, podemos aducir, entre otras, ya citadas, idéntica preocupación por salvaguardar el patrimonio diocesano de las ansias de los coleccionistas; sospechamos, no obstante, que el entusiasmo del obispo Morgades y el afán recaudador de su lugarteniente artístico, el aún seminarista Josep Gudiol, le hicieron temer que las joyas artísticas de la diócesis pasasen a engrosar los fondos del Museo Episcopal de Vic, como ocurrió con

el retablo de La Piedad, de Castelló de Farfanya (Noguera, diócesis de Lleida), que fue trasladado a Vic entre los años 1891 y 1893, antes de la fundación del museo de Lleida. Si este museo hubiese estado ya legitimado, y sin tener en cuenta la virulencia de la guerra civil en tierras leridanas, con toda probabilidad podríamos admirar aquí este valioso retablo. Con esta reflexión no pretendemos evidenciar ningún tipo de rivalidad o competencia entre ambos obispos, unidos, por otra parte, por firmes lazos de amistad —no debemos perder de vista el hecho de que el obispo Morgades ofició la misa inaugural del nuevo seminario, el 29 de octubre de 1894, y que incluso donó al flamante museo leridano, entre otros objetos, unos fragmentos escultóricos procedentes del monasterio de Ripoll—, sino que mas bien cabría añadir a los propósitos fundacionales del obispo Messeguer una medida preventiva o cautelar para evitar interferencias de diócesis ajenas<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> No enumeraremos aquí, pues resultaría farfalleoso, la totalidad de las fuentes bibliográficas utilizadas, ya que, en la mayoría de los casos, se trata de noticias recogidas en publicaciones locales —de las que se han facilitado más arriba algunas de las más representativas— y en la documentación que obra en los Archivos Diocesano y Capitular. Aunque hasta ahora el tema objeto de nuestra investigación se ha tratado de forma superficial —circunstancia que pretendemos modificar con un estudio mucho más extenso que esperamos ofrecer en breve—, cabe citar los estudios de Tarragona, J., «El Museu Diocesà i la Seu Vella», en *Congrés de la Seu Vella*, op. cit., pp. 19-20; Puig, I., «El Museu Diocesà de Lleida. Un recorregut històric», en *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra*, Lleida, Edició del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993, pp. 23-29; Berlabé, C., y Fite, F., «El Museu Diocesà de Lleida i la Guerra Civil», en *I Congrés d'Història de l'Església Catalana. Des dels orígens fins ara. Actes*, vol. 2, Solsona, 1993, pp. 557-561; Macià, M., «Pulchra: cent anys del Museu Diocesà», en *Ressò de Ponent*, n.º 114, Lleida, desembre 1993, pp. 24-33, excelente trabajo de divulgación que aporta una síntesis histórica de la museografía catalana, y nuestro último trabajo, que es un avance, también en clave divulgativa, de las investigaciones que se están llevando a cabo: «Josep Messeguer i Costa, perfil d'un bisbe humanista dels albars del segle XX», en *Ressò de Ponent*, n.º 118, Lleida, abril de 1994, pp. 32-38.

# APORTACIÓN AL ESTUDIO DEL COLECCIONISMO EN EL SIGLO XVII. LA ARMERÍA DEL CONDESTABLE DE CASTILLA EN SU PALACIO DE BURGOS

CARMEN CÁMARA FERNÁNDEZ

El presente trabajo pretende dar a conocer la Armería que el Condestable de Castilla poseía en Burgos, analizando el inventario hecho en ella el año 1628 (\*). La extensión y riqueza de este documento, perteneciente al fondo de Protocolos Notariales del Archivo Histórico de dicha ciudad, impiden abordarlo aquí con detalle. Por ello, se destaca sobre todo uno de sus aspectos: la voluntad de coleccionismo.

Las noticias referentes al palacio de los Condestables en Burgos que se han ido hallando en los archivos locales resultan escasas para lo que cabría esperar del eco que tan hermoso edificio tuvo en la ciudad a través de los siglos. Este hecho es fácil de comprender. Como el Palacio de Peñaranda de Bracamonte, también de los Velasco, el de Burgos sólo fue habitado permanentemente por uno de sus propietarios: Don Pedro, primer Condestable, y su esposa Doña Mencía, quienes decidieron también ser sepultados en la capilla que tenían en la Catedral.

Sus descendientes estuvieron más vinculados a otra localidad burgalesa: Medina de Pomar, donde el padre del primer Condestable había fundado el Hospital de la Vera Cruz y en la que tenían una casa-palacio fortificada. Además, el segundo Condestable y los siguientes eligieron ser enterrados allí, en el Monasterio de Santa Clara, y fue este establecimiento religioso quien recibió más atención, con donativos, obras de mantenimiento y embellecimiento, encargos artísticos, etc.

En cambio, el Palacio de Burgos se convirtió en uno más de los castillos y mansio-

nes de los Velasco en el Norte peninsular. Sus visitas a la ciudad se espaciaron hasta desaparecer y, desde la segunda mitad del siglo XVII, la «Casa del Cordón» no se utilizó siquiera como el tradicional lugar de hospedaje que había sido para Reyes y Nobles. Poco a poco, su fábrica, falta de cuidados, fue deteriorándose, hasta su venta, en el siglo XIX, a un dueño ajeno a la familia que la edificó<sup>1</sup>.

## 1. LA ARMERÍA DEL PALACIO DEL CORDÓN DE BURGOS

De 1585 hasta comienzos del siglo XVII fue Condestable Don Juan Fernández de Velasco, cuyos cargos de Capitán General en Flandes, Gobernador de Milán o Embajador de Inglaterra, le mantuvieron alejado de tierras castellanas. En 1613 le sucedió su hijo Bernardino, VII Condestable, quien fue a su vez Gobernador de Flandes, aunque vivía generalmente en Madrid<sup>2</sup>. La administración de sus posesiones en Burgos

<sup>1</sup> Bouza, A. L., *Museo Condestables de Castilla*, Convento de Santa Clara, Medina de Pomar, 1983; Cantón Salazar, L., *Monografía Histórico-Arqueológica del Palacio de los Condestables de Castilla*, Burgos, 1884; Ibáñez Pérez, A. C., *Historia de la Casa del Cordón de Burgos*, Burgos, 1987, pp. 18, 146, 219, 237, 298-299; Ballesteros Caballero, F., e Iglesias Rouco, Lena S., «Capilla Mayor del Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar», *BSAA*, Universidad de Valladolid, 1980, pp. 492-498; Cadiñanos Bardeci, I., «Arquitectura de Medina de Pomar (Burgos)», *BIFG*, n.º 184 y 185, Burgos, 1975; Porres Fernández, C. A. de, «Fundación, dotación y ordenanzas del Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar», *BIFG*, n.º 203 (1984), pp. 279-335.

<sup>2</sup> Ibáñez Pérez, A. C., *op. cit.*, pp. 226, 228 y 234; Morán, J. Miguel, y Checa, Fernando, *El Coleccionismo en España*, Madrid, 1985, p. 237.

(\*) Quiero hacer constar y agradecer públicamente la generosa colaboración de Juan Mañero López para realizar este trabajo.

estuvo encomendada a mayordomos. Juan de Maheda Salazar se encargó de ella durante el primer tercio del siglo XVII y supervisó asimismo el inventario de la Armería en 1628.

El edificio que albergaba la Armería del Condestable había sido construido en la segunda mitad del siglo XVI, en un momento en que este tipo de dependencias se popularizaban cada vez más entre la Nobleza. Era independiente del Palacio y constaba de una planta y desvanes, levantada en la crujía norte de la mansión, aproximadamente donde ahora está la calle del Cordón, con acceso por la actual calle de Santander. Cercanas a él estaban las Caballerizas y el «Cuarto del Horno»<sup>3</sup>. Tanto el aislamiento del edificio como su localización junto a las Caballerizas remiten a la Armería de Felipe II en el Alcázar madrileño, modelo que Don Juan de Velasco pudo tomar para la de Burgos y para la que poseía en Madrid<sup>4</sup>.

La Armería burgalesa de su hijo Bernardino en 1628 tenía, al menos, tres aposentos: la estancia dedicada a las armas, de amplio tamaño a juzgar por el número de piezas que contenía; otro recinto, donde se almacenaban objetos viejos o en desuso; finalmente, el lugar de trabajo del armero, donde se guardaban también los útiles que éste precisaba.

La documentación y bibliografía consultada confirma la existencia de una importante galería de retratos en el Palacio del Cordón, aunque no habla de que hubiera librería. Esta ausencia de libros, en una época en la que la polémica armas-letras estaba de plena actualidad, sólo se explica por el absentismo de los Condestables, pues Don Juan de Velasco tenía en Madrid, además de la Armería ya citada, una magnífica librería y una gran colección artística y de objetos variados<sup>5</sup>.

## 2. EL INVENTARIO DE 1628

Dicho documento fue suscrito ante el escribano Toribio Díez del Real, tras fallecer Pedro de Saavedra, armero del Condestable, e incluye la toma de posesión del nuevo<sup>6</sup>. El cargo recayó en Diego Pascual de la Cuesta, reconocido profesional, anteriormente armero del Rey en el Castillo burgalés y relacionado con varios cerrajeros de la ciudad, quienes también fabricaban y reparaban las armas de fuego<sup>7</sup>.

El contenido y características de la Armería burgalesa refleja la categoría de la familia. En cambio, no aclara si estaba vinculada al mayorazgo de los Velasco, como la madrileña<sup>8</sup>, aunque parece probable. En efecto, el Inventario de 1628 apenas se diferencia de otros hechos en 1633 y 1705<sup>9</sup>, en los que resulta casi idéntica la descripción de las piezas y el orden en que se citan. Además, la vinculación a mayorazgos existe en algunas familias nobles burgalesas del momento, quienes, quizá para evitar dispersión o venta en almoneda de sus bienes, la establecieron al testar<sup>10</sup>.

Hay que destacar que todo lo que había en la Armería se encontraba cuidadosamente conservado, ordenado y limpio, lo que indica el interés del propietario y el valor que éste le atribuía, pues de lo contrario su absentismo hubiera propiciado mayor abandono. Las armaduras estaban colocadas en «cruces» o perchas de madera, y, como el resto de las armas y objetos, dispuestas en armarios o colgadas de las paredes. Algunas de estas últimas se protegían con cortinajes o ricas telas, y otras —estandartes, escudos, morriones, etc.—

<sup>3</sup> Checa, Fernando, *Felipe II, Mecenas de las Artes*, Madrid, 1993, p. 24; Ibáñez Pérez, A. C., *op. cit.*, pp. 145 y 151.

<sup>4</sup> Checa, Fernando, *op. cit.* en nota 3, pp. 118 y 155.

<sup>5</sup> Cantón Salazar, L., *op. cit.*, p. 17; Checa, F., y Morán, J., *El Barroco*, Madrid, 1985, p. 62, y *op. cit.* en nota 2, p. 203; Ibáñez Pérez, C. A., *op. cit.*, p. 214; Payo Hernanz, R. J., «Estudio de algunas colecciones de la Nobleza burgalesa a comienzos del siglo XVII», *Hidalguía*, dic. de 1992, pp. 774-775.

<sup>6</sup> Archivo Histórico Provincial de Burgos (A.H.P.B.), Protocolos Notariales de Burtos (Prot. Not. Bu.), n.º 6.191. Toribio Díez del Real, f. 467 y ss., 17 Ago. 1628.

<sup>7</sup> *Ibidem*, n.º 6.102, f. 1.078, año 1621. Casariego, J. E., *Tratado Histórico de las Armas de Fuego*, Barcelona, 1982, p. 84.

<sup>8</sup> Morán, J. M., y Checa, F., *op. cit.* en nota 2, pp. 167-170.

<sup>9</sup> A.H.P.B., Prot. Not. Bu. n.º 6.332. Domingo de Loyola, f. 49-65, 10 Ene. 1633, y n.º 6.878. Juan Francisco de Gandía, 4 Nov. 1705, citados por Payo Hernanz, R. J., *op. cit.*, pp. 770-773.

<sup>10</sup> Payo Hernanz, R. J., *op. cit.*, pp. 769 y 780-784.



permanecían descubiertas. Esto y su situación, más o menos simétrica alrededor de la estancia, parece obedecer más a criterios expositivos y decorativos que puramente funcionales. Las piezas viejas eran asimismo limpiadas por el armero y aprovechadas lo mejor posible (el inventario detalla que el cañón de un deteriorado arcabuz se colocó de caño en la fuente del Palacio).

Cuando se hace referencia al uso de armas y pertrechos, se distingue entre las «de seguir», es decir, para combate, y las «de justar», o torneo. Todas, junto a los muebles y objetos, se relacionan en grupos diferentes, en el orden siguiente:

A) Armas «de la persona de Su Excelencia». La expresión no puede interpretarse como hechas *ex profeso* para el VII Condestable, pues se repite, invariable y referida a las mismas armas, en los inventarios posteriores. Son cuatro armaduras completas, varios petos, celadas y otras piezas sueltas intercambiables, una testera de caballo, una rodela y un alfanje.

Las corazas y la testera de caballo se hallan grabadas —doradas o pavonadas— y decoradas con llamas de fuego, cruces de Borgoña y otros símbolos familiares de los Velasco, como el cordón franciscano. En los petos aparecen figuras de la Virgen y en uno de ellos la Inmaculada Concepción, devoción muy extendida en aquellos momentos; en otro hay también un nombre: Pompeo. Al no añadir apellido, puede aventurarse como su autor al afamado armero milanés Pompeo della Cesa, que recibió numerosos encargos de Reyes y nobles a finales del siglo XVI<sup>11</sup>. No obstante, la época de su actividad es algo más temprana que la del desempeño del cargo por D. Bernardino, y quizá sea una pieza encargada por su padre mientras fue Gobernador de Milán. La rodela está decorada con «trofeos», y el alfanje, pavonado, «...dicen le entregó el Contador Cuéllar en Valladolid...».

B) El segundo conjunto está formado por otras 11 armaduras con piezas de recambio, una celada y un morrión sueltos y 63 arneses diversos. Su procedencia, cuando se indica, es el patrimonio familiar —castillos o palacios de los Velasco, regalos a los Condestables, etc.—, la compra o el botín. Su lugar de origen es diverso (Madrid, Flandes, Milán, Peñacerrada, etc.) y suele precisarse su tipo de decoración, sobre todo la de los petos, en los que se repiten motivos heráldicos familiares y representaciones marianas. Así, se citan cinco arneses «que dicen que los quatro dellos se yçieron en Peñacerrada y quel otro era del Capitán Don Juan de Velasco»; una media coraza hecha en Flandes y llena de trofeos, labrada a buril; otra «con listas blancas y las armas de su Exçelencia»; un peto y espaldar «fuerte y negro con una ymajen de Nuestra Señora» que presenta algunos balazos. Otras son «antiguas», como un grupo del que se dice «fue del Gran Capitán»: una coraza completa, grabada; un peto con una imagen, de plata y desmontable, «de la Madre de Dios que tiene siete estrellas por corona de quando subió a los Cielos y al pie de la ymaxen un quirubin» y «un morrión negro con orexeras doradas que tiene en la cresta una sierpe con el rostro negro de mona». Destacan también una celada con el letrero «Don Juan de Cardona, año 1552» y una armadura grabada «que fue del Señor Conde de Haro», seguramente el primer Velasco con dicho título.

C) Armas «que dicen estaban en Pedraça», donde la familia tenía un castillo. El inventario no indica por qué se trajeron a Burgos, pero su traslado seguramente fue próximo a 1628, pues en los inventarios posteriores no se habla ya de su procedencia. Es el grupo más numeroso y en él figuran muchas piezas que parecen haber sido coleccionadas. Incluye: 13 rodela o escudos antiguos; 53 pistolas y 25 arcabuces; 57 espadas y 51 dagas para infantes y jinetes.

Las rodela, de madera o «fuertes», son todas lujosas. Algunas parecen ser regalos a los Condestables. La mayoría de sus motivos decorativos son heráldicos y renacentistas, como «el nido de Salamón y un letrero alrededor que dice para el Condestable de Castilla mi Señor», sirenas, mas-

<sup>11</sup> Boggia, Lionello G., y Godoy, J. A., «La Armadura del Príncipe Emmanuelle Filiberto de Saboya (1588-1624)», *Reales Sitios*, n.º 93, pp. 57-68.

carones, florones, veneras, una fuente con ninfas del Parnaso, etc., así como las figuras de Cristo y de María.

Respecto a las armas de fuego, las hay con llave de chispa pero la mayor parte la tienen de rueda. El material más común en sus cajas es la madera noble con incrustaciones de hueso, marfil o labor de ataujía, pero también aparecen aplicaciones de madreperla, nácar o filigranas y remates de oro y plata.

Los cañones, generalmente pavonados, tienen inscripciones como «soy de Pedro Xiron», o nombres como «furioso», «Laçarico Minas», etc. Algunas piezas son de exquisita factura, con figuras humanas o de animales, flores y otros motivos alegóricos como mascarones o los Trabajos de Hércules. Bastantes de ellas están fabricadas en Alemania, siendo otras regalos de nobles, como las dos pistolas, obsequio del Duque de Saboya, con cajas de ataujía que llevan sus armas, o el arcabuz que envió Don Luis de Velasco, con caja de nogal labrado de colores y el cañón dorado, con una culebra junto a la mira.

Tanto las llaves de las armas como los frascos de polvora y moldes para balas son de parecida calidad y riqueza, al igual que las fundas, de cuero repujado, terciopelo, etcétera.

Entre las armas blancas se citan algunas espadas y un báculo que esconden en su interior pistolas o cuchillos ocultos; otras, quizá producto de botín, son alfanjes «turquescos» o presentan símbolos islámicos como la media luna. En el inventario se dibujaron algunos bocetos que reproducen las marcas de punzón de armero que tenían algunas de las espadas.

D) Estandartes y Guiones: 6 estandartes, un guión, una banderola y un cuadrete para trompeta, todo ellos de damasco o raso bordado en oro, decorados con motivos heráldicos familiares, y varios guiones, entre ellos «el de Milán y Borgoña».

E) Lanzas, venablos y Armas de Asta: 91 lanzas, 22 venablos y varias piezas de recambio. El conjunto incluye tres «montantes para jugar a la esquina», una Jineta de Capitán y seis bastones de mando de General, dos alabardas, un bastón de yerro

con estoque oculto, dos azagayas y dos báculos.

F) Fundas para todas las armas.

G) Estribos, Frenos Sillas —varias bordadas— y aderezos de ricos tejidos para más de 64 caballos. Algunos de estos arneses eran ya muy viejos, pero todos estaban cuidadosamente colocados sobre caballetes de pino cargados sobre bancos.

H) «Diversidad de armas, y otras menudencias y adorno de la Armería». Este apartado contiene:

— Muebles: Dos grandes armarios con estantes y puertas, cofres, sillas, etc.

— Objetos artísticos o decorativos: Un espejo de madreperla y un retrato de medio cuerpo del Gran Capitán, «con bastón de Xeneral y corona de laurel», lo que no deja duda acerca del simbolismo heroico y militar del personaje que preside la estancia; 37 «paveses», o estandartes colocados en todo el contorno del recinto para decorarlo; mazas o «martillos de desarmar», ya en total desuso para combate en aquellos momentos, y varios almetes, morriones y celadas antiguas. También suspendidos de las paredes había un navío pequeño y dos cascos de buques, quizá guardados por su curiosidad o quizá destinados a las representaciones simuladas de luchas de barcos que se realizaban con ocasión de fiestas destacadas<sup>12</sup>.

— Ballestas: 10 ballestas con algunos complementos, 6 arcos tudescos con sus flechas y «tres carcaxes moriscos llenos de saetas, más otros dos carcaxes viexos con algunas saetas» que pudieran provenir del capitán D. Bernardino de Velasco, Conde de Salazar y pariente del VII Condestable, que fue el encargado de la expulsión de los moriscos de Burgos<sup>13</sup>.

— Tiendas y pabellones de campaña, algunos decorados con figuras, y todos sus complementos.

<sup>12</sup> Checa, Fernando, y Morán, J. Miguel, *op. cit.*, en nota 2, pp. 106-108; Ibáñez Pérez, A. C., *op. cit.*, pp. 274-275.

<sup>13</sup> Ibáñez Pérez, A. C., *op. cit.*, p. 180.

— Objetos para caza y ocupaciones afines. Entre ellos, además de algunos de los arcabuces y ballestas ya citados, hay «un cuerno de marfil para la brama», un señuelo para llamar al azor y redes con cuerdas y cascabeles.

— Armas viejas o incompletas, escaleras, esteras y lienzos para paredes y ventanas, cortinas y tapices para tapar las armas y otros objetos de poco valor.

— Utensilios de uso cotidiano y un completo surtido de útiles para trabajo del armero.

Aunque no las indique directamente, del documento parecen traslucirse cuatro características destacadas:

En primer lugar, que la Armería se aumentó poco a partir del período renacentista. En este sentido destaca la gran proporción de piezas de dicha época que contiene y las escasas variantes respecto a los inventarios posteriores, en los que faltan muy pocas piezas, nunca de gran valor y casi siempre pertenecientes a conjuntos de armas o pertrechos destinados a soldados, que pudieron perderse en combate, ser prestadas, etc. Los muebles, adornos, tapices, cortinajes y tiendas de campaña se describen igual en el inventario de 1705, salvo el deterioro debido al tiempo. Además, comparando este inventario con el de 1628 se aprecia que las adquisiciones realizadas hasta comienzos del siglo XVIII resultan casi irrelevantes.

La segunda característica es la probable vinculación de Armería al Mayorazgo familiar, como ya se ha dicho. Esta hipótesis se basa en la invariabilidad de su contenido a través del tiempo y en el gran número de piezas de procedencia familiar y de lugares en los que los ascendientes de Don Bernardino de Velasco desempeñaron cargos militares o políticos.

La tercera peculiaridad es que la Armería más que responder a fines bélicos parece que lo hace a necesidades de protocolo, con un sentido expositivo de prestigio y os-

tentación acorde con la categoría del propietario. Esto es patente en las armas «de la persona del Condestable», las armas y arneses destinados a sus soldados, las tiendas, pabellones de campaña, banderas, estandartes y el adorno del recinto.

La cuarta conclusión, relacionada con la anterior, es que del inventario se desprende un interés coleccionista, probablemente debido al padre o abuelo del VII Condestable. Se demuestra sobre todo en determinadas armaduras o armas excepcionales y en los tres conjuntos que se trajeron de Pedraza: las rodela, las armas de fuego y las blancas.

Es fácil explicar el interés por conservar piezas de alto valor histórico y simbólico como las pertenecientes al Gran Capitán. Otras pudieron coleccionarse por ser objetos conquistados a «infieles», como los carcajes moriscos y los alfanjes árabes. En cuanto a las espadas con pistolas y estoques ocultos, seguramente atrajeron a los Velasco por su curiosidad. En cuanto a los tres conjuntos que se trajeron de Pedraza, son piezas que forman series en sí mismas, sin completar a ninguna armadura ni arnés, característica propia de las colecciones. Las rodela, sin funcionalidad para la guerra en aquellos momentos, quizá se reunieron por gustar de manera especial o por su interés artístico. Las armas de fuego, algunas recibidas como obsequio según la costumbre de intercambiar regalos que seguían los Reyes y nobles de la época<sup>14</sup>, tal vez resultaron atractivas precisamente por su modernidad técnica, o por sus características formales, pues varias estaban estropeadas e inservibles para disparar. Además, la suntuosidad de casi todas obliga a descartar la idea de que las usasen los soldados al servicio del Condestable. En el caso de las armas blancas, se indica que un tercio de las espadas y dagas son «para hombres de armas»; en cuanto al resto, espadas, alfanjes y puñales de variado origen y lujosa factura, aunque en ocasiones deteriorados, es comprensible el deseo de reunirlos por la connotación de prestigio que tenían en la época.

<sup>14</sup> Davin, J. D., y Ameller, P. de, «Un regalo de Jacobo I a Felipe III en la Real Armería», *Reales Sitios*, n.º 10 (1989), pp. 37-44; Morán, J. M., y Checa, F., *op. cit.* en nota 2, p. 213.





# VALENCIA Y LA CREACIÓN DE UN MUSEO DE ANTIGÜEDADES EN 1864

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ

Universidad de Valencia

A mediados del siglo XVIII se empieza a notar en Europa el agotamiento del barroco. Ante ello se estaba gestando un nuevo renacimiento, que cabría preguntarse ¿de qué? De la arquitectura romana se había extraído ya toda la savia en el Renacimiento y en el Barroco. Había, pues, que beber en las fuentes mismas del arte romano: Egipto, Oriente, Grecia y Etruria.

Mientras tanto, el grabador Giovanni Battista Pinaressi se esforzaba por divulgar las grandezas de la Italia clásica, y lo que realmente hacía era transmitir la melancolía y la nostalgia que le producían las ruinas romanas a través de sus *Vedute di Roma*.

Numerosas circunstancias favorecen el estallido del Neoclasicismo. Los secretos de la vida y el arte romano se desvelan ampliamente a causas del descubrimiento de Herculano y Pompeya, las ciudades sepultadas por el volcán Vesubio en el año 79 d.C.; y diversas son las publicaciones que darán a conocer en seguida el resultado de las excavaciones. De esta manera, mediante la arqueología y la abundante bibliografía se contribuiría a la recuperación del arte clásico.

Al mismo tiempo que un nuevo movimiento artístico, nacía la primera *Historia del Arte* con Johannes Joachim Winckelmann, al publicar en 1764 el primer tratado de arte antiguo. También Lessing publicaba en 1768 su *Laocoonte*, donde se entrega fervorosamente a un ensayo de estética. Así surgen técnicas nuevas históricas como las excavaciones, que suelen ser confrontadas con las noticias de procedencia literaria y que tanta importancia y desarrollo adquirirán en el siglo XIX.

Con el Neoclasicismo entramos, pues, en los tiempos actuales. Se origina ahora la

primera polémica artística, en la que los periódicos, recién nacidos, y las revistas científicas desempeñan el principal medio de información y difusión de las inquietudes y los problemas. El arte ocupa ahora un lugar semejante al de la política. Se discute apasionadamente. Surge el Neoclasicismo como un movimiento de protesta contra el Barroco, al que se endosaban las más afrentadas acusaciones. Era la lucha de los librepensadores e intelectuales contra la aristocracia de empolvadas pelucas, acostumbrada a vivir los placeres del Rococó. Por eso la Revolución Francesa se unió a la causa del Neoclasicismo.

En España el Arte Neoclásico no ha sido un arte popular sino un arte impuesto, de minorías. Al pueblo le enorgullecía y enorgullece, aún a ojos del siglo XX, su arte gótico flamígero, plateresco y barroco. Este arte, con su actitud erudita y en lo académico dictatorial, no ha sido entendido ni aceptado nada más que por intelectuales. Arquitectos como Pedro de Ribera y los Churriguera han sido desacreditados por los tratadistas y críticos neoclásicos.

Winckelmann y Lessing, con sus tratados sobre el arte antiguo griego y romano, influyeron en los artistas e historiadores a quienes empezó a interesar el arte y a valorar de tal manera lo grecolatino que lo demás les parecía despreciable. En diversos escritos y memorias se resalta el bello ideal neoclásico (Rejón de Silva, Rafael Mengs, García de la Huerta). Antonio Ponz, en su *Viaje de España*, obra publicada en 18 tomos entre 1772 y 1794, tiene para con el barroco los más afrentosos diálogos.

La creación de las Academias de Bellas Artes fueron en España creadas tomando como modelos las francesas que la dinastía

borbónica implantó. El verdadero fundador de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue el monarca Fernando VI, de quien, de quien tomó su nombre, inaugurándose en 1752, y desde ese momento sus maestros y directores se erigieron en rígidos árbitros del arte, prohibiéndose la construcción de edificios públicos, civiles y religiosos, cuyos planos tenían que ser supervisados y aprobados por las Academias de Bellas Artes. Otras Academias oficiales se abrieron en España: la de San Carlos, Valencia; San Luis, Zaragoza; San Jorge, Barcelona; Santa Isabel de Hungría, Sevilla; La Purísima Concepción, Valladolid; Nuestra Señora de las Angustias, Granada; San Telmo, Málaga; Cádiz; San Carlos, México; La Habana; etc.

De estos centros partieron las primeras orientaciones neoclásicas, los programas artísticos conforme a un prefijado ideal de Belleza grecorromana. Las Academias significaron la muerte de las escuelas locales y de los talleres particulares (consúltense en cualesquiera de sus archivos históricos las polémicas surgidas con retablistas, adornistas, tallistas, maestros de obras). El Estado se hace cargo de la enseñanza de las Bellas Artes. Hay una centralización del arte. Los artistas ganan en conocimientos técnicos y en ciencia, pero pierden en individualidad.

Por Real Cédula expedida en El Pardo en 14 de febrero de 1768 se creaba en Valencia una Academia de Bellas Artes bajo la advocación de San Carlos, en memoria del rey Carlos III, que tal merced hacía.

Gran tesón y esfuerzo, magisterio por precepto, demostró la Real de San Carlos desde sus inicios, velando las tareas propias de la fundación, tanto en cuanto a la creación de nuevas plazas para su profesorado como la salvaguarda de un patrimonio que se iba gestando: pinturas, esculturas, bajorrelieves, planos, dibujos, grabados..., obras de arte procedentes en suma medida del nombramiento de académicos, del trabajo de sus más aventajados discípulos y de donaciones de particulares. Hecho significativo para el fomento de las artes fue que en 1788 la Academia adquiriera las *Antigüedades romanas* de G. B. Pinaressi por importe de 200 pesos y la mediación de Luis Antonio Planes, para satisfacción de

todos sus profesores y adelantamiento de los discípulos: constaban de una serie de grabados o estampas en 16 tomos en folio de marca mayor, en los que aparecían reproducidos los más interesantes monumentos de la grandeza de la pasada Roma<sup>1</sup>.

A su vez en Valencia se iba gestando el aura pertinente, un ambiente propicio para las antigüedades. Y así vemos cómo también la prensa local, casi al finalizar el siglo y a través del *Correo de Valencia*, editado durante los años 1797 y 1798, se interesaba por el pasado clásico, publicando diversos artículos, en particular sobre la venida de los griegos a España, sepulcros y exequias de la Antigüedad, protección de las artes y sobre la fundación de diversas ciudades del Reyno de Valencia (Denia, Játiva, Liria, Sagunto, Segorbe y la propia capital).

Ya doblada la centuria, la conmoción ochocentista iba a desplazar innumerables obras y tesoros artísticos de su asiento natural y centenario, con toda una política de anejación y trasiego de la riqueza artística, que desembocaría en la creación de los grandes museos públicos.

Con la invasión francesa, en 1812 el mariscal Luis Gabriel de Suchet, conde a la sazón, había tenido la iniciativa de crear un museo, idea que surge a los pocos días de la penetración de las tropas napoleónicas en Valencia, reuniéndose el Intendente Barón de Lacuée con varios de los individuos de la Real Academia de San Carlos (entonces denominada Academia Nacional de Carlos III), con el requerimiento de «que se formase un Museo, recogiendo las Pinturas, Esculturas, Medallas y Libros que existen en los conventos de regulares, ofreciendo toda su protección, como igualmente la del Excmo. Sr. Mariscal Conde de Suchet»<sup>2</sup>, y advirtiendo de los planes de dar mayor extensión a la Casa, designando a su vez a Comisión que seleccionase las obras de arte que fuesen dignas de conservarse en el Museo. Muchas obras serían recogidas

<sup>1</sup> A.R.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de San Carlos, de Valencia), *Libro de Actas de las Juntas Particulares*, 1787-1800, Sign. 18, Junta Particular de 6 de julio de 1788.

<sup>2</sup> A.R.A.S.C.V., *Libro III de Acuerdos en limpio de las Juntas Ordinarias*, 1801-1812, Sign. 6, Acta de la Junta Ordinaria de 16 de enero de 1812.

pertenecientes a iglesias y conventos, pero una vez marchado el ejército invasor éstas retornarían a su procedencia (Garin, F. M.<sup>a</sup>, 1964, pp. 5-12).

En fomento del clasicismo en 1832 la Real Academia de la Historia publicaba la obra póstuma de Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*. Y por esas fechas en la urbe valentina se daban cita una serie de publicaciones periódicas de las que cabe reseñar *El Cisne*, impresa en 1840, que dedicará varios de sus números al estudio de las antigüedades romanas: las Vestales, el anfiteatro Flavio, etc.; *La Esmeralda*, con periodicidad semanal de 1843 a 1849, con ejemplares varios consagrados a los estudios arqueológicos sobre Pompeya y biografía de Winckelmann, y *El Fénix*, celebrado periódico ilustrado con grabados, que vio la luz entre 1844 y 1849 y entre cuyos colaboradores de reconocido prestigio contaba con José M.<sup>a</sup> Zacarés y Vicente Boix y Ricarte, quienes acometieron investigaciones sobre edificios tanto medievales como otros que ellos traducían por modernos, los de varios arquitectos de vena neoclásica como Antonio Gilabert, Vicente Gascó y otros.

En marzo de 1836 el progresista y liberal Juan Álvarez de Mendizábal, Ministro de Hacienda, decretaba la supresión de las órdenes religiosas con el consiguiente abandono de cenobios, monasterios y conventos, cuyas obras de arte en ellos existentes pasarían a engrosar los fondos de los incipientes «Museos de Pinturas», de propiedad estatal. Esta medida desamortizadora derivaría en la necesidad de crear una serie de corporaciones y organismos capaces de decidir sobre la organización de estos museos y la redacción de inventarios por profesores de pintura y escultura. Con este fin se establecía la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos, asesorada por la Real Academia de la Historia, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Ministerio de Fomento, de la que derivarían sus filiales, una en cada provincia.

Una Real Orden de 2 de abril de 1844 mandaba que los Jefes Políticos (cargo equivalente a Gobernadores Civiles) remitieran al Ministerio de la Gobernación no-

tas informativas acerca de todos los edificios, monumentos y objetos artísticos, de cualquier especie que fueran, que, procedentes de los extinguidos conventos, existiesen en sus respectivas provincias, y que por la belleza de su construcción, por su antigüedad, el destino que ha tenido o los recuerdos históricos que ofreciesen, fuesen dignos de conservarse, a fin de adoptar las medidas oportunas para salvarlos de la destrucción.

Cuando el Gobierno de S. M. Isabel II tuvo los suficientes elementos de juicio y criterio para valorar las riquezas artísticas que atesoraba la nación, en este punto dictó la Real Orden de 13 de junio de 1844, creando Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, cuyas competencias y atribuciones se definen en la ejecutoria de su artículo 3.º, que a la letra dice: «Adquirir noticia de todos los edificios, monumentos y antigüedades que existan en su respectiva provincia y que merezcan conservarse».

Establecidas dichas Comisiones (la de Valencia en 18 de julio de 1844), su organización devenía en tres secciones. De ellas (1.ª, Bibliotecas y Archivos; 2.ª, Esculturas y Pinturas, y 3.ª, Arqueología y Arquitectura), la Sección 3.ª tenía entre sus principales obligaciones la de promover excavaciones en los sitios donde hubieran existido famosas poblaciones de la Antigüedad, excitando el celo y patriotismo de los eruditos y anticuarios; recogería cuantas monedas, noticias, medallas y otros objetos antiguos que pudieran encontrarse, y atendería, en fin, a la conservación de aquellos edificios cuyo mérito los haga acreedores a semejante distinción.

Entre otros y principales cometidos de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia se enumeran la formación de un *Catálogo de los cuadros y esculturas albergados en el Museo de Pinturas de la Ciudad*, redactado en 1847 con obras procedentes de los conventos exclaustrados; la construcción del *Panteón de Hombres Célebres o Ilustres* en la Capilla de los Reyes del Convento de Santo Domingo, y la creación de un *Museo de Antigüedades*. Para este último fin se cursaron sistemáticas circulares dirigidas a los ediles de los ayuntamientos de pueblos y villas de la provincia, con el fin de recabar



noticia de cuantos restos arqueológicos (lápidas, laudas, inscripciones, etc.) merecieran conservarse, nombrando corresponsales en Liria, Sagunto, Játiva, Gandía, Chelva, Oliva y Montesa como más principales.

Importante era en 1853 el deterioro en que se hallaba sumido este patrimonio al dar noticia la prensa escrita acerca del olvido en que yacían muchos restos antiguos de la capital de Valencia, localizados con motivo de las obras de canalización de que había lugar en la ciudad. Se pedía la protección de dichos restos y la necesidad de un lugar para albergarlos<sup>3</sup>.

Tras reorganizarse la Comisión Provincial de Monumentos en 1856, dos años después Vicente Noguera y Sotolengo Climent y Álvarez, Marqués de Cáceres (miembro de la Comisión y desde 1868 Presidente de la Real Academia de San Carlos, renunciando poco después al cargo y fallecido en 1889), mediante oficio que trasladaba al Vicepresidente de la reiterada Comisión de fecha 22 de marzo de 1858, informaba que la Academia, en sesión celebrada el día 7 de marzo, se había hecho eco del proyecto que la Comisión había concebido de crear un Museo Arqueológico que se abriría en los claustros de la Academia, y que «ésta, deseosa de contribuir por su parte a cuanto pueda conducir al fomento y progreso de las artes, no menos que a la gloria de la provincia, no sólo aplaudió tan laudable pensamiento sí que manifestó su conformidad en que se realice y lleve a efecto el mencionado proyecto, a cuyo fin emplearía esta Academia todos los medios que estén a su alcance, no sólo para atender a la conservación de cuantos objetos se depositen, sí que procurará el que éste sea un nuevo motivo para que la juventud encuentre estímulos para adelantar en la carrera de las artes»<sup>4</sup>. También coincidiendo en fechas el *Diario Mercantil de Valencia* informaba en su edición de 9 de marzo de la próxima

apertura de un Museo de Antigüedades por la Comisión de Monumentos, mientras que solicitaba vestigios para tan loado propósito: urnas cinerarias, lápidas...<sup>5</sup>.

En otras ciudades de la provincia (Sagunto, Játiva, Alcira) también se habilitarían algunos edificios para depósito de piezas arqueológicas procedentes de su demarcación. En Sagunto (villa que recuperaba su nombre originario según el acuerdo de su pleno municipal reunido en consistorio en sesión de 4 de mayo de 1863, antes Murviedro) se incoaba desde tiempo atrás expediente para el cierre de las ruinas del Teatro Romano por parte del arquitecto Antonino Sancho, lugar acotado en el que con equidad se dispusieron todas las lápidas y fragmentos antiguos que se hallaban esparcidos por el castillo saguntino, formándose un Museo Arqueológico<sup>6</sup>. A su vez se imprimía una *Memoria descriptiva de la antigua Sagunto*, por Vicente Boix, y unos *Recuerdos de Sagunto y descripción de su antiquísimo Teatro Romano*, por Andrés y Sinisterra. Las obras de acondicionamiento fueron costeadas en parte por la Diputación Provincial de Valencia. El Teatro durante muchos años actuaría de contenedor de restos arqueológicos.

En 1864 se constituía en Valencia el «Museo de Antigüedades», habilitándose a tal fin la denominada en otro tiempo Capilla de Nuestra Señora de la Vida, gótica construcción ubicada en el ex convento carmelitano que ocupaba el «Museo de Pinturas». Ello nos es conocido por la noticia recogida por el Marqués de Cruilles y su obra *Guía urbana de Valencia antigua y moderna* (Valencia, Imprenta de José Rius, 18767, tomo II, p. 212), quien, al describir las salas del edificio del Carmen, menciona:

«Hállanse en un salón situado en ángulo del claustro, antes Capilla de Nuestra Señora de la Vida, de construcción gó-

<sup>3</sup> *Diario Mercantil de Valencia*, Valencia, 1 de marzo de 1853, n.º 1.373, p. 1.

<sup>4</sup> A.R.A.S.C.V., Leg. 141/331. «Oficio del Marqués de Cáceres dirigido al Vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia, manifestándole el apoyo de la Academia al proyecto de un Museo Arqueológico», Valencia, 22 de marzo de 1858, 2 h. en 4.º

<sup>5</sup> *Diario Mercantil de Valencia*, Valencia, 9 de marzo de 1858, n.º 3.207, p. 1.

<sup>6</sup> A.R.A.S.C.V., Leg. 141. «Oficio de la Sección de Fomento dirigido al Presidente de la Comisión Prov. de Mon. informando del cierre del Teatro Romano de Sagunto». Valencia, 21 de diciembre de 1863, 2 h. ms. en 4.º



tica y de una atrevida y esbelta bóveda con arcos de crucería (soportó en lo antiguo una techumbre mudéjar): en él se han reunido también muchos restos de esculturas, urnas sepulcrales y otras antigüedades, salvadas con ímprobo trabajo y celo de la destrucción que los amenazaba» (Cruilles, M. de, 1876, II, 212).

También en el referido año de 1864 el Rector de la Universidad de Valencia practicaba diligencias con el fin de tener noticias acerca de los trabajos llevados a cabo por la Comisión Provincial de Monumentos y adquisiciones verificadas para el Museo; trabajos de los que se daría noticia en el Catálogo publicado en 1867 y sobre el que se dará referencia. Por esos años, importante fue la aportación de piezas arquitectónicas del pasado clásico al «Museo de Antigüedades», como la portada renacentista del Palacio de los Duques de Mandas (fig. 1), situado en la calle de Avellanas y derribado en 1865; los arcos que formaban la puerta bizantina de la Iglesia de Santo Tomás, y algunos restos del «cortile» o patio (columnas, arcos) renaciente del Palacio del embajador Jerónimo Vich, de proporciones bramantescas, demolido en 1859 y de lo más floreciente del arte valenciano del XVI, que se aprovecharían para la construcción del vestíbulo de la Academia de San Carlos (Berchez, J., 1982, 47). Algunos elementos se litografiaron<sup>7</sup>.

En 1867 se publicaba un preciso y diminuto, por tamaño que no por contenido, *Catálogo de los objetos que se conservan en el Museo de Antigüedades de Valencia* (Valencia, Imprenta de J. M. Ayoldi, 1867), que ha pasado inadvertido tanto para la historiografía de arte como de arqueología contemporáneas, ya que no se halla fácilmente citado en fuente alguna. Recogía cuarenta y nueve de las piezas más significativas, a las que daba acogida la «Sala de la Vida». El «Catálogo» mencionado, realizado por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia, llevaba prólogo —más bien «Advertencia»— de quien fue alma y vocal-secretario



Fig. 1. Portada renacentista del Palacio de los Duques de Mandas. Museo San Pío V, Valencia (fue trasladada al «Museo de Antigüedades» en 1865 (foto Paco Alcántara, reproducción de un grabado antiguo).

de la misma, Vicente Boix y Ricarte, Cronista de la ciudad además, cuyo texto reproducimos en su integridad, y en el que se da cuenta de los trabajos llevados a cabo por la mentada Comisión, tras haber logrado en 1864 la constitución del *Museo de Antigüedades de Valencia*, reuniendo vestigios de todas las épocas del arte, peculiarmente restos de época romana (ánforas, lápidas y urnas cinerarias), góticos elementos (lápidas sepulcrales, estatuas yacentes) y renacentistas (portadas de edificios, capiteles, escudos de armas, bajorrelieves):

«En Valencia no existía hasta 1864 Museo Arqueológico. El catálogo que damos a la luz, anuncia que ha sido constituido ya el Museo de Antigüedades. Es la base de lo que puede ser, y lo que indudablemente será, en la capital de una provincia, donde existen, diseminados por desgracia, monumentos y vestigios de todas las edades del arte.

<sup>7</sup> A.R.A.S.C.V., Leg. 141. «Oficio de Pedro Sabán, Secretario de la Real Academia de la Historia, cursado al Vicepresidente de la Com. Prov. de Mon. notificando haber recibido unas láminas litografiadas». Madrid, 11 de julio de 1865, 1 h. ms. en 4.º

No es todavía el Museo naciente uno de esos grandes centros de las bellezas artísticas de los tiempos pasados; pero llegará pronto a reunir objetos de grande estudio, si la Comisión Provincial de Monumentos cuenta con los recursos que ha menester, sin ser exagerados, para llevar adelante la obra comenzada.

Por mi parte —prosigue diciendo Boix— he hecho cuanto dependía de mis escasas fuerzas y de mi celo, superior a las fuerzas, para recoger estos fragmentos. Debo consignar, sin embargo, que he encontrado en las dignísimas autoridades civiles, eclesiásticas y militares, y en el ilustrado cuerpo de Artillería e Ingenieros, la más eficaz cooperación, para salvar íntegros muchos restos, que sin su cooperación habrían desaparecido.

La Academia de Bellas Artes no ha podido, a pesar de su buena voluntad, ceder para el Museo otro local más espacioso, y esta circunstancia ha impedido hasta el presente colocar los objetos por una rigurosa clasificación cronológica, dejando en sitio descubierto los monumentos de mayor magnitud.

Mientras se han recogido en un centro los restos arqueológicos, que hubieran podido desaparecer en la capital, se han colocado dentro del teatro de Sagunto los que existían en el abandonado castillo, cerrando el gran teatro con un fuerte muro, para impedir las demoliciones ulteriores, a expensas de la excelentísima Diputación Provincial. Lo mismo se ha practicado en Játiva (antigua Saetabis), reuniendo en el patio de su Casa Consistorial los restos, que se encuentran de aquella ciudad ibérica.

Mucho falta para formar un verdadero Museo; existen monumentos para formarlo: si se practican excavaciones en algunas localidades, o se facilitan medios para sufragar el coste de los transportes, podrá ser notable en poco tiempo el Museo de Antigüedades, cuya cuna ofrece ya restos venerandos, dignos, de conservación y de estudio.

Valencia, 4 de Agosto de 1886.—El vocal-secretario de la Comisión Provincial de Monumentos, Cronista de Valencia, Vicente Boix.»

(Boix, V., 1867, 3-7)

Sobre dicho catálogo, cuyo original fue remitido a la Comisión Central de Monumentos de Madrid (que compartía asiento con la Real Academia de Bellas Artes de

San Fernando), incide el diario *Las Provincias*, en los ejemplares correspondientes a los días 14 de febrero y 5 de julio de 1867 (fig. 2).

**CATÁLOGO**  
DE  
**LOS OBJETOS QUE SE CONSERVAN**  
EN EL  
**MUSEO DE ANTIGÜEDADES**  
DE VALENCIA.



Valencia.  
Imprenta de J. M. Ayoldi.  
1867.

Fig. 2. Portada del Catálogo del Museo de Antigüedades de Valencia, editado en 1867 (foto, Javier Delicado).

La Comisión Provincial de Monumentos, reunida en sesión de 9 de junio de 1868, acordó, atendiendo una orden de la Dirección General de Instrucción Pública, proponer un templo para la instalación del Museo de Antigüedades, análogo al proyectado por la Comisión de Monumentos de Barcelona, en su Iglesia de Santa Águeda, adonde se solicitó información<sup>8</sup>.

Tiempos de conmoción, eran años en que España estaba regida por la erudición castelariana, y en los que la cultura florecía. Y es época en la que florece una obra importante, la revista *Museo Español de Antigüedades*, de larga vida (1872-1880), que estuvo bajo la dirección de Juan de Dios de la Rada y Delgado; obra destinada a reproducir todos los objetos notables,

<sup>8</sup> A.R.A.S.C.V., Leg. 141. Comisión Provincial de Monumentos: Acta de la sesión de 9 de junio de 1868. 2 h. ms. en f.

tanto arqueológicos como de la historia del arte y de la industria, y que se conservaran en distintos museos de la nación, según un orden científico. Entre sus acreditados colaboradores se cita a Cruzada Villamil, Gerónimo de la Gándara, Vicente Boix y Aureliano Fernández Guerra.

Revelador y del mismo año, 1872, es el informe elevado por el arquitecto Antonio Sancho y el Marqués de Cáceres, ambos miembros de la Comisión de Monumentos, al Presidente de la Real Academia de San Carlos, para tratar sobre la cuestión de un local por parte de la Academia para que la Comisión de Monumentos pudiera ampliar sus instalaciones. A tal fin, se solicitaba el descubierto o patio contiguo al salón de sesiones. Dicho documento es significativo también porque proporciona noticia de lo acontecido en la década anterior, cuando fue cedida la Capilla de la Vida para la instalación provisional del *Museo de Antigüedades de Valencia*. Veamos lo dicho:

«Sabido es que esta Ilustre Corporación animada de los más laudables deseos de contribuir a cuanto pueda conducir al desarrollo y progreso de las bellas artes y a la gloria del país, tuvo a bien hace algunos años el destinar una de las capillas del edificio que ocupa y el citado patio o descubierto contiguo al salón de sesiones, para depositar en una y otro las esculturas, lápidas y fragmentos arquitectónicos dignos de conservarse, para poder en su día ordenarlos y formar con ellos un Museo Arqueológico provincial que viniese a ser para la historia del arte el complemento del de Pinturas formado y custodiado por la misma Academia.

Desde entonces cuantos objetos de piedra históricos y artísticos se han ido recogiendo y que por su peso y volumen no han podido custodiarse en dicha capilla, han quedado esparcidos por el suelo en el citado patio o descubierto, sufriendo algunos, que son de delicados detalles y de exquisitos mármoles, los deterioros consiguientes al encontrarse por tan largo tiempo a la intemperie y en medio de la maleza, siéndole por que a tal exposición ningún fruto puede sacarse de ellos ni de los esfuerzos ni dispendios que ha costado el reunirlos.

Para ello se abriga el pensamiento de construir a lo largo del citado patio o des-

cubierto una galería de 7,15 metros de ancha y 31,20 metros de longitud, con una cubierta ligera apoyada contra la pared de cerca y elevada sobre columnillas de hierro, formando cinco tramos abiertos por el frente que tendrán otras tantas linternas o lucernas para que la luz se reciba por arriba, quedando por delante un anchuroso andén de otros 7,70 metros determinado por el antepecho que servirá de basamento, en el que se dejarán dos clavos o puertas para la entrada y salida del público, todo según indica el anteproyecto formado al efecto y del que podrá enterarse la Academia. Una vez construida la galería, cuya capacidad será bastante grande para contener la que necesita el Museo Arqueológico, como que formarán parte de él los objetos que hay en la capilla, reportará a la Academia la ventaja de poder disponer de ella para el uso que estime.»<sup>9</sup>

En sesión de 18 de febrero de 1872 fue concedido el permiso para la obra proyectada, reunida la Academia, sin derecho alguno a propiedad del terreno. Décadas posteriores el patio acogería las clases de Modelado.

Con rapidez el Museo de Antigüedades vio acrecentar sus fondos a través de donaciones de particulares y del informe de sus corresponsales de la Comisión. A las piezas expuestas intentaba dárseles un cierto orden cronológico que pudieran servir de provechosa enseñanza a los discípulos de la Escuela Superior de Bellas Artes que allí tenía su Establecimiento; empero, la falta de recursos económicos impedía acometer reforma alguna.

En 1892 las eficientes diligencias de Miguel Galiano y Talens, Marqués de Montortal y Presidente (desde 1885) de la Real Academia de San Carlos, hicieron viable la organización expositiva y acondicionamiento de nuevas salas, destinadas para el Museo Provincial de Pinturas (museo que continuaría tutelado por la Academia hasta 1913, año en que fue declarado de utilidad pública por Real Orden de 10 de enero,

<sup>9</sup> A.R.A.S.C.V., Leg. 103. Año 1872. «Expediente de los antecedentes sobre cesión del patio o descubierto unido al Salón de Juntas, a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia para establecer el Museo Arqueológico».



siendo reorganizado por Real Decreto de 24 de julio con el nombramiento de su primer director, Luis Tramoyeres Blasco), no afectando las obras cometidas en nada a los patios claustrales en donde se alojaba el *Museo de Antigüedades*. Coincidiendo con la inauguración de las nuevas salas fue publicada la *Memoria leída en la solemne apertura del Museo Provincial de Bellas Artes el 20 de marzo de 1892* (Valencia, Imprenta Domenech, 1892), que había sido pronunciada por el profesor de la Escuela y Académico Gonzalo Salvá y Simbor, y que proporcionaba con nimiedad la colocación de los cuadros en gabinetes y galerías, aludiendo tan sólo a que, caso de que la rotonda que se pensaba proyectar se destinara a arte moderno, la Sección de Arqueología ocuparía el salón central (Salvá, G., 1892, 24). La apertura de dichas salas tuvo amplia difusión en la prensa valenciana de la mano de *La Correspondencia de Valencia*,

Pública y Bellas Artes de la inversión de 40.000 pesetas en obras de equipamiento habidas en ésta), conocemos que en 1900 el Secretario de la Academia propuso un plan que se aprobó, de reforma para agrupar en dos grandes secciones los objetos antiguos y los modernos. De entre otras cosas, en el informe se dice: «La Capilla de la Vida se transformó en 1908 constituyendo la actual (por entonces) sala de Benlliure», y en otro párrafo escribe: «Además de estas obras (las realizadas en las salas dedicadas a Muñoz Degrain, pintor), y como primera parte de ellas, se comunicó la antigua Capilla de la Vida con el salón viejo, derribado al efecto el grueso muro divisorio y sustituyéndole por una arcada de mármol de Italia, sobre columnas del mismo material —una serliana—, procedentes del artístico claustro, ornato del destruido Palacio del Embajador Vich (fig. 3), reforma que ha contribuido en gran manera a una buena exposición de los cuadros... de insignes artistas valencianos»<sup>10</sup>.

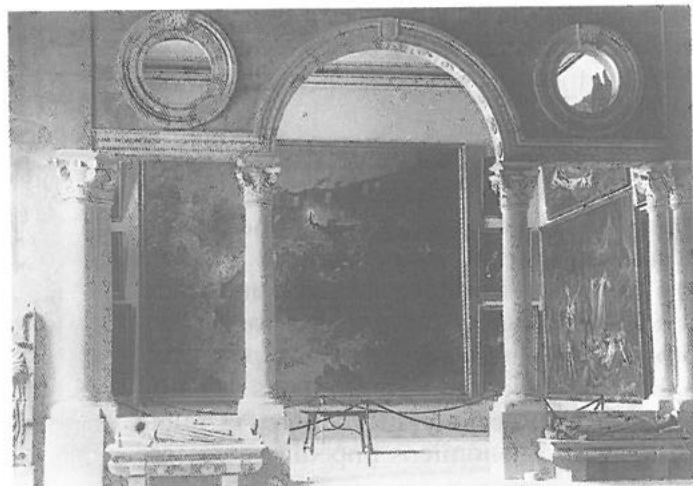


Fig. 3. Serliana procedente del patio del Palacio del Embajador Vich, derribado en 1859. Instalada en la que fue Sala Benlliure del antiguo edificio del Museo Provincial de Bellas Artes (foto, Francisco Sarthou, 1915).

núm. 4.727, p. 2; *El Correo de Valencia*, núm. 2.395, p. 1, y *Las Provincias* (Diario de Valencia), núm. 9.318, p. 1; todos en sus ediciones del domingo día 20 de marzo de 1892.

Por dictamen emitido en 15 de julio de 1915 por Enrique M.<sup>a</sup> Repullés y Vargas, y elevado al Director General de Bellas Artes (redactado con motivo de su visita al edificio que ocupaba la Academia, el ex convento del Carmen Descalzo, con el fin de rendir cuentas al Ministerio de Instrucción

En ocasión también del celebrado acontecimiento, en 1915 el erudito Luis Tramoyeres Blasco publicaba una muy completa *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia* (Valencia, Imprenta Domenech y Taroncher, 1915), en cuya «Introducción» o prefacio, tras dar debida cuenta de la historia y vicisitudes de la formación del Museo de Pinturas valenciano e indicar el origen legal de las obras allí reunidas (para las que establece tres grupos: 1.º, las que son propiedad de la nación y proceden de la desamortización eclesiástica y depósito del Estado; 2.º, las obras pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y 3.º, las que son donación y depósito de particulares y corporaciones), pasa a indicar que «además de las obras pictóricas posee el Museo una colección de objetos arqueológicos, procedentes de la región valenciana», instalada en el claustro renacentista cubierto a través de tres de sus galerías de la planta baja, a saber: la primera, dedicada a «Monumentos conmemorativos de los siglos XVI, XVII y XVIII», comprendiendo

<sup>10</sup> A.R.A.S.C.V., Leg. 94. Año 1914. «Subvención consignada en el presupuesto del Ministerio de I.P. y B.A. para obras de esta Academia: Dictamen justificativo de gastos emitido por Enrique M.<sup>a</sup> Repullés». Madrid, 15 de julio de 1915. 8 h. ms. en 4.º



escudos de armas, relieves marmóreos, lápidas conmemorativas, imágenes de bulto y pilastras con adornos renacentistas; la segunda galería, destinada a «Monumentos romanos y arábigos» (la sección romana con dos series de monumentos: una, epigráfica, con elementos de carácter funerario —cipos, bustos, pedestales, estatuas—, registrada en el «Corpus» de Hübner, y otra escultórica, con sarcófagos, cabezas, torsos y genios), y la tercera, asignada al «Período románico-gótico y Renacimiento», correspondiendo al románico y al gótico fustes de columnas, escudos timbrados, lápidas, ménsulas, gárgolas, ventanales, claves de arcos y bóvedas, y al renacimiento la portada del Palacio de los Duques de Mandas. Además del citado patio claustral se habilitaba un patio descubierto para monumentos de no cómoda colocación (portadas, cruce de término, escudos, etc.). (Tramoyeres, L., 1915, XII, 59-67).

Acerca de otros museos dispersos por la región, en 1919 se crea el Museo Municipal de Arqueología y Bellas Artes de Játiva, declarado de utilidad pública, trasladándose al edificio del Almudín las colecciones arqueológicas que se hallaban reunidas en la Casa-Ayuntamiento desde el siglo anterior. Y en Sagunto, en torno de 1925, pasaron al Museo Histórico Militar enclavado en la Plaza de Armas del Castillo las excavaciones arqueológicas que realizara Manuel González Simancas en el Foro romano (antes había procedido a redactar los Catálogos Monumentales de Murcia y Valencia).

Durante el primer tercio de siglo en la ciudad de Valencia proseguían importantes donativos y depósitos arqueológicos efectuados por coleccionistas, arquitectos, artistas, particulares y corporaciones municipales: Rafael Janini, Vicente Lizandra, Vicente M.<sup>a</sup> Calatayud, José Camaña, Salvador Abril, Ayuntamientos de Valencia (1917) y Segorbe... (A.R.A.S.C.V., Leg. 164). Muchos de estos objetos se dispusieron en la Sala de Escultura ocupando la nave de la primitiva iglesia (fig. 4). En 1932 el gran Elías Tormo y Monzó, en su minuciosa y precisa obra *Valencia: los Museos* (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932, fasc. I, pp. 79-83), dedica el fascículo I al Museo de Bellas Artes (El Carmen), y describe, en el capítulo que destina al

«Claustro del Renacimiento», las obras arqueológicas allí existentes, con profusión de detalles (antes lo había hecho en la prestigiosa guía de *Levante*, Madrid, 1923), indicando que la panda Norte se halla «con muchos elementos arquitectónicos y escultóricos, precisamente del Renacimiento (menos interesantes) y después góticos (siglos XVI, XV y XIV), de derribos del tercio último del siglo XIX y los del XX»; en la panda del Este «algunos (pocos) monumentos arábigos o mudéjares, y el resto todos romanos: de Valencia, y algunos de Sagunto, Játiva, Denia, Liria, Altea: todos de la región», y en la panda Sur «son piedras heráldicas y otros elementos arquitectónicos de los siglos XVI, XVII y XVIII» (Tormo, E., 1932, I, 79-83).

En 1942 el Museo de Bellas Artes abandonó equívocamente el viejo edificio del convento carmelitano calzado (la serliana del Palacio del Embajador Vich no pudieron llevarse y allí quedó) para pasar a ocupar, mediante permuta establecida entre

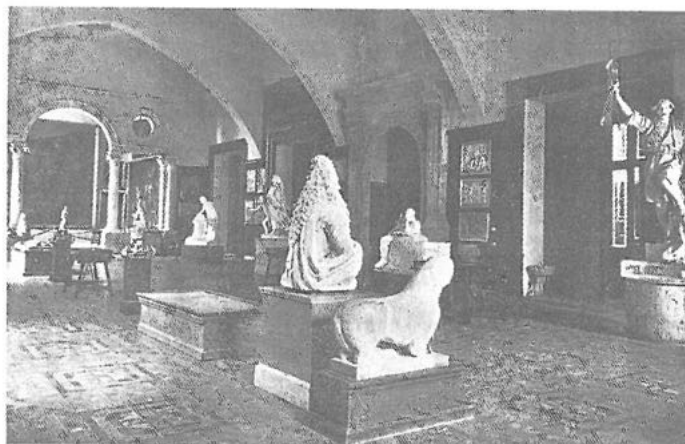


Fig. 4. Antigüedades en la Sala de Escultura. Museo Provincial de Bellas Artes (El Carmen). Ocupaba la antigua iglesia o refectorio del Carmen. Al fondo, la Capilla de la Vida (foto, Francisco Sarthou, 1915. Reproducción de Paco Alcántara).

los Ministerios de Educación Nacional y del Ejército, el edificio de San Pío V (antiguo Colegio de Clérigos Menores que fundara el arzobispo fray Juan Tomás de Robaberti, y Hospital Militar), cuya planta baja del patio claustral y salas anejas fueron habilitadas para dar acogida a las diferentes piezas, no todas, de la Sección de antigüedades o arqueológica, aquello que con tanto mimo iniciara en el siglo precedente la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia.

También en los adjuntos Jardines de Viveros se dispusieron algunas de las piezas de mayor aparato (portada del Palacio de los Duques de Mandas).

El valenciano *Museo de Antigüedades* (hoy ya se han olvidado de este nombre, tan bello y fascinante, cautivador), su gesta, su historia, se traducen con ser un retazo del ayer, algo hoy relegado, casi extinto y venido a menos. Fue un propósito que arrancaba de un período ilustrado, clasista, para conjugarse, constituirse en los promedios del XIX, en un momento en el que Europa permanecía sumida en pleno Romanticismo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BERCHEZ, J. (1982): «El palau de l'Ambaixador Vich de València», *Debats*, 1, 44-49.
- BOIX, V. (1867): *Catálogo de los objetos que se conservan en el Museo de Antigüedades*, Valencia, Imprenta de J. M. Ayoldi, 3-7.
- CRUILLES, M. de (1876): *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia, Imprenta de José Rius, tomo II, 212.
- GARIN, F. M.<sup>a</sup> (1964): «Recuperación y coleccionismo artístico durante el dominio francés y la desamortización en Valencia». Separata de *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, Sucesor de Vives Mora, 5-12.
- SALVA, G. (1892): *Memoria leída en la solemne apertura del Museo Provincial de Bellas Artes el 20 de marzo de 1892*, Valencia, Imp. de Domenech, 24.
- TORMO, E. (1923): *Levante*, Madrid, Guías Calpe, 153-154.
- (1932): *Valencia: los Museos*, Valencia, Centro de Estudios Históricos, I, 79-83.
- TRAMOYERES, L. (1898): «La Academia de San Carlos durante la dominación francesa», *Almanaque Las Provincias para 1899*, Valencia, Establecimiento Tip. Domenech, 137-143.
- (1915): *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, Imp. Domenech y Taroncher, XII y 59-67.

# COLECCIONISMO ANTICUARIO EN EL CODEX ESCURIALENSIS, 28-II-12

MARGARITA FERNÁNDEZ GÓMEZ

El Codex Escorialensis es un cuaderno de dibujos del Quattrocento que hoy se conserva en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial y que en su día perteneció a Diego Hurtado de Mendoza, embajador de Felipe II en Venecia<sup>1</sup>. Este cuaderno se revela como una de las primeras fuentes de información sobre coleccionistas y colecciones existentes en Roma en el siglo XV. Esta información está contenida de dos maneras, una directa y otra indirecta. La directa llega a través de las anotaciones manuscritas que acompañan a los dibujos. La indirecta proviene de referencias a colecciones que, aunque no sean mencionadas en el Codex Escorialensis, sí lo fueron por otros artistas contemporáneos en sus notas escritas a pie de dibujos de piezas iguales a las del cuaderno de El Escorial. Por estos medios se tiene noticias de las siguientes colecciones:

## COLECCIÓN CAFARELLI

De estos fondos procede la escultura de una mujer vestida dibujada en el folio 47v a la que acompaña la nota «*chaferellj*». Los Cafarelli eran importantes coleccionistas, y el más destacado fue Próspero Caffarelli, obispo de Viterbo desde 1485 y luego cardenal, que murió en 1500. Según refiere

Aldovrandi en torno a 1550, parte de la colección, incluida esta figura, estaba en casa de Giovan Piero Cafarelli en Campo di Fiore, junto al teatro de Pompeyo (el primero que se construyó en piedra entre el 61 y 55 a.C.) y cerca de donde en 1591 sería empezada Santa Andrea della Valle con los diseños de Della Porta. Posteriormente, hacia 1584, Gregorio Canonico construyó por encargo de Giovanni Pietro Cafarelli un palacio junto al Capitolio con ese nombre, que sirvió como embajada de Alemania hasta 1918<sup>2</sup>.

Folio 47v. La escultura debía estar mutilada tal como aparece en el dibujo, careciendo de cabeza, brazo izquierdo y antebrazo derecho. Aun así, atrajo por sus ropajes helenísticos, a juzgar por el interés puesto en los menores detalles de sus pliegues. Michaelis propone que es la Fortuna. No se conocen otras representaciones de esta escultura; Aldovrandi (1550) menciona «due statue togate senza mani... in casa di M. Giouan Piero Cafarello dirimpetto al palagio della Valle»<sup>3</sup>.

## COLECCIÓN CIAMPOLINI

Es la colección privada que contiene mayor número de piezas dibujadas en el Codex Escorialensis. El sarcófago del Triunfo de Baco del folio 39v, «inchasa el-campolino»; el *cyppus* de Claudius Fortuna-

<sup>1</sup> En lo concerniente al Codex Escorialensis, es de imprescindible consulta el libro publicado por Hermann Egger junto con Christian Hülsen y Adolf Michaelis: *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, editado por Sondersschrifdes Österreichische Archäologisches Institutes, IV, Wien, 1906, con reedición hecha por Davaco Publishers Sohest, Holland, 1975. El último trabajo sobre el Codex del que tenemos noticia es «El Autor del Codex Escorialensis», *Academia*, n.º 74, 1992, de Margarita Fernández.

<sup>2</sup> Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, Harvey Miller Publishers, London; Oxford University Press, New York (1986), 1987, p. 471. También Guida d'Italia, *Roma e dintorni*, Touring Club Italiano (1925), Milano, 1977.

<sup>3</sup> Ver Adolf Michaelis, en Egger, Hermann, *Codex Escorialensis*, edición de 1975, p. 121.

tus del folio 51 «*ianj ciapolinj*»; la mitad inferior del Zeus sedente, folio 56 «*dianni ciäpolin*». Hay otro dibujo, sin nota manuscrita, en el folio 59.4, de un *cyppus* que según Egger fue hecho en este lugar.

Fue ésta una de las colecciones más importantes del Quattrocento y se encontraba en el área del Ghetto, cerca del Pórtico de Octavia. A la muerte de Ciampolini, en 1518, muchas de sus esculturas adquiridas por Giulio Romano para el duque de Mantua, fueron colocadas en la Loggia de' Marmi, hecha por el mismo Giulio entre 1538-1539, en Mantua. La colección Ciampolini hoy está dispersa<sup>4</sup>.

Folio 39v. Es un dibujo de un sarcófago romano del siglo II, que representa un desfile triunfal de Baco<sup>5</sup>. A la izquierda, un caballo de perfil está tras la biga triunfal del dios que parece arrastrada por dos elefantes montados por erotes; delante de ellos, en primer plano, un hombre monta una pantera; sigue hacia la derecha un cortejo de hombres desnudos, músicos y sátiros agrupados en torno a un león. La figura del hombre montado en una pantera fue tomado como modelo para un relieve del palacio de La Calahorra (Granada)<sup>6</sup>. Otros modelos para esta puerta fueron los folios 37 (Hércules), folio 48v (Abundancia), folio 64 (Apolo). La intención al agrupar estas figuras en una puerta con intención de componer un programa trascendental lleva a pensar que el grupo del hombre y la pantera, de este dibujo, al que se le cambió el escudo por un estandarte, podría representar a Priapo o a Sileno, asiduos acompañantes de Dioniso: uno, por ser hijo suyo y de Afrodita y considerado celoso guardián con poder para anular maleficios; el otro,

Sileno, como maestro de Dioniso, podría estar representado como símbolo de la sabiduría.

Folio 51. En la parte superior, pedestal con molduras sin ornamentar que concentra todo el relieve en el cuerpo central, formado por dos aves de cuellos retorcidos (que recuerdan los del folio 45v.1); junto a ellos, dos pájaros con las alas desplegadas; sobre estos cuatro animales pende una gran guirnalda sujeta a los cuernos de dos carneros; en el centro, una cabeza de Medusa y una cartela sin inscripción. En el remate superior, un arco rebajado con volutas y rosetas en el tímpano y en los extremos.

La nota manuscrita situada al pie de este dibujo indica que perteneció a la colección Ciampolini. Hoy se encuentra en los Uffizi como pedestal de un torso. Ha sido identificado como *cyppus* de Claudius Fortunatus<sup>7</sup>.

Folio 56. Dibujo sombreado a tinta sepia de una gran figura sentada en un sillón del que se aprecia la forma abalaustrada plana del frente de sus brazos y un escabel a los pies. Sólo se muestra la parte inferior del cuerpo y también el brazo derecho doblado sobre la cintura sujetando el manto, cuyo extremo pende entre las piernas cubiertas con ropajes, que dejan los pies al descubierto.

La nota manuscrita del Codex Escorialensis, situada en la esquina inferior derecha, ofrece la primera referencia conocida de que esta escultura estaba en la colección de Giovanni Ciampolini.

Esta pieza hoy se encuentra en el Museo Nacional de Nápoles. A la muerte de Ciampolini, en 1518, la llevó el cardenal Giulio de Medici a la Villa Madama y más tarde pasó a ser propiedad de los Farnesio; por último, a raíz del matrimonio de Margarita de Parma con Octavio Farnesio se incorporó a la colección de los Borbones de Nápoles a finales del siglo XVIII. Sin embargo, resultan confusos e incluso contradictorios los documentos gráficos conocidos de esta escultura parcial, ya que el único dibujo que la presenta tal y como hoy se puede ver en Nápoles es el Codex Escorialensis; los

<sup>4</sup> Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 473.

<sup>5</sup> Adolf Michaelis, en Egger, Hermann, *Codex Escorialensis*, ed. 1975, p. 110.

<sup>6</sup> Sobre estos aspectos han tratado Sebastián, Santiago, «Antikisierende Motive in der Dekoration des Schlosses La Calahorra», *Spanische Forschungen des Goeresgesellschaft*, XVI, Münster, 1960, pp. 185-188. «Los grutescos del palacio de La Calahorra», *Goya*, 1969-70, pp. 144-148. *Arte y Humanismo*, Cátedra, Madrid, 1978; y Fernández Gómez, Margarita, *Los grutescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1987. «Una nueva lectura del palacio de La Calahorra (Granada)», *Traza y Baza*, 9, 1985, pp. 103-119.

<sup>7</sup> Adolf Michaelis, en Egger, Hermann, *Codex Escorialensis*, 1975, p. 128.



otros la presentan completa, bien en la colección Ciampolini o bien en la Villa Madama. No deja de ser significativa la coincidencia entre un dibujo del siglo XV y el estado actual cuando, según dibujos del siglo XVI, fue alterado, es decir, restaurado como figura completa. O bien en la colección Ciampolini había dos Júpiter, uno completo y otro parcial, o bien los dibujos de esta escultura fueron «restaurados» y completados por otros dibujantes. Ésta es posiblemente la opción que mejor se ajusta a los datos que hoy se poseen<sup>8</sup>.



Fig. 1. Folio 56. Ciampolini.

Partiendo de que la media figura del Codex Escorialensis (no hay por qué suponer que al dibujar se omitió la parte superior, ya que actualmente está igual que entonces) estaba en casa de Ciampolini, se exponen las siguientes versiones del Júpiter:

1. Hacia 1500 (Prospetivo Milanese), un artista milanés admiró una figura gigantesca de Júpiter, diciendo que era *un nudo*

*che si sede, d'un vel coperto salvo ch'el pié mancho. Qual fa meravegliar ogni hom che'l vede*<sup>9</sup>. Realmente, la parte dibujada en el Codex Escorialensis no hace suponer que estuviera desnudo; por tanto, no debía referirse a esta escultura.

2. Amico Aspertini, que estuvo en Roma en dos ocasiones, en 1500 y en 1523, en el Codex Wolfegg, folio 46, lado izquierdo, dibujó una figura cuya parte inferior y sillón es muy similar al dibujado en el Codex Escorialensis, con la nota *in casa de misero zoano canpolino*<sup>10</sup>. Pero el dibujo es de una figura completa y sin duda fue una composición particular del dibujante, ya que la parte superior corresponde a una mujer y lleva un espejo en la mano derecha.

3. Jacopo Sansovino, Uff. 4337 Av, con la inscripción *ianni campolino*.

4. Heemskerck, Skb. I, 24, en un dibujo de conjunto de la colección de la Villa Madama, representa a Júpiter completo dibujado desde el lado contrario al Codex Escorialensis y, sin embargo, se ve por el sillón que podría ser el mismo.

5. Maarten de Vos, que visitó Roma a mediados del siglo XVI, hizo un dibujo (Skb. f. VII, Amsterdam) de una vista frontal completa de la figura.

6. Cuando en 1787 se envió a restaurar desde la Villa Medici la escultura de Júpiter, llegó sólo la parte inferior al taller de Albacini en Roma, y así fue enviada, una vez hecho el trabajo, a Nápoles en 1800.

En suma, existen referencias que indican que la escultura fue dibujada en la casa de Giovanni Ciampolini, según señalan Ghirlandaio, Heemskerck y Jacopo Sansovino; a la muerte de este gran coleccionista, en 1518, Giulio Romano compró varias esculturas y antigüedades para los Medici, y las instaló en la Villa Madama, en el centro de una exedra; allí la dibujó Heemskerck I, 19v, pero completa. La gran estatua sentada de Júpiter, ahora en Nápoles, es generalmente asociada con la estatua mencionada Ciampolini-Madama-Farnesio, pero no aparece en el inventario y Ruesch la considera pro-

<sup>8</sup> Bober, Philys Pray, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, Warburg, London, 1957, p. 51; Adolf Michaelis, en Egger, Hermann, *Codex Escorialensis*, 1975, p. 135; Haskell, Francis, y Penny, Nicholas, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, (1981), Alianza, Madrid, 1990.

<sup>9</sup> Comentario de Adolf Michaelis, en Egger, Hermann, *Codex Escorialensis*, ed. 1975, p. 135.

<sup>10</sup> Schweikhart, Gunter, *Der Codex Wolfegg*, Warburg Institute, London, 1986.

cedente de Herculano. Hay un dato decisivo, sin embargo, y es que Albacini, el restaurador, recibió sólo el fragmento inferior de Villa Madama, luego todo parece confirmar que el más fiel de todos los dibujos fue el Codex Escorialensis, característica que se ha podido verificar en otros dibujos del cuaderno.

Existe un dibujo de Rafael <sup>11</sup> hecho entre 1505-7, hoy perdido, que parece inspirado en este dibujo, igual que el motivo de lirás simétricas del trono en la Madonna del Baldachino de 1508 y Madona del Pesce de h. 1514. Y tal vez fuera una libre interpretación del Júpiter la empleada para el Cristo en la «Trinidad», 1505, de San Severo, en Perugia, y en la «Disputa», Vaticano, 1508. Posiblemente la relación entre Rafael y el Codex Escorialensis tuvo que tener lugar antes de 1502, ya que en esas fechas el cuaderno había salido de Italia. Es de lamentar la falta de datos sobre la primera etapa en la vida de Rafael. Nacido en 1483 en Urbino, cuenta Vasari <sup>12</sup> que vivió algún tiempo en Florencia, donde hizo amistad con Rodolfo Ghirlandaio. Esta estancia parece, por la narración de Vasari, que fue posterior a su trabajo en Città di Castello, cuyo contrato, según Wittkower <sup>13</sup>, fue hecho el 10 de diciembre de 1501.

#### COLECCIÓN COLONNA

Hay un dibujo en el folio 54v de una diosa del mar con una nota manuscrita, «asanto apostolo», que podría hacer referencia al palacio Colonna. Ya desde Martín V, Papa Colonna, esta familia sintió gran interés por las antigüedades. Su palacio se encontraba cerca de la iglesia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago. Uno de los

más entusiastas coleccionistas fue el cardenal Próspero Colonna, muerto en 1463, amigo de Flavio Biondo, protector de Alberti y defensor de su idea de desecar el lago Nemi <sup>14</sup>. El dibujo del folio 25v es una vasija sin nota manuscrita. Sin embargo, investigaciones posteriores la han identificado como existente en los jardines que había junto a los Santos Apóstoles, posiblemente del palacio Colonna. A la misma podría pertenecer el sarcófago dibujado en los folios 34 y 34v, que tiene escrito «*inchauagli*», posible referencia a este jardín, puesto que estaba junto al Monte Cavallo o Quirinale.

Folio 54v. Representa a una mujer vestida con una clámide sin mangas y un manto sobre su hombro izquierdo, que le cubre parte del cuerpo, que ella sujeta con la mano izquierda, oculta dentro del ropaje. La mujer calza sandalias y porta una antorcha en la mano derecha que descansa en su extremo inferior en una gran cabeza de delfín. Es representación de la diosa Demeter, que, aunque es más común que lleve un cuerno de la abundancia, también la antorcha se reconoce como atributo suyo. El delfín posiblemente haga referencia a sus relaciones con Poseidón.

El Codex Escorialensis proporciona la referencia más antigua de esta escultura, hoy en la Villa Borghese. En el Quattrocento, probablemente en la década de los ochenta, se encontraba en los Santos Apóstoles (iglesia erigida hacia el siglo IV, restaurada por Martín V, Colonna, Sixto IV, della Rovere y Pío IV, Medici), en la iglesia o bien en el palacio de los Colonna contiguo a esta iglesia, ya existente desde Martín V Colonna (1417-1431) y reformado en el siglo XVII <sup>15</sup>. La historia posterior de esta escultura es incierta, aunque se sabe que llegó a la Villa Borghese procedente de la Villa Mandragone en Frascati, construida entre 1573-75, que fue comprada en 1613 por el cardenal Scipione Borghese, sobrino de Pablo V (1605-1621). Un dibujo de

<sup>11</sup> Shearman, John, «Rafael, Roma and the Codex Escorialensis», *Master Drawings*, XV, 2, 1977, pp. 107-146; y comentario en «Il rilievo dall'antico», en *Raffaello Architetto*, de C. L. Frommel, S. Ray y M. Tafuri, Electa, 1985.

<sup>12</sup> Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550 y 1556), edición castellana de Agustín Blázquez, 5 vols., Iberia, Barcelona, 1957, p. 87.

<sup>13</sup> Wittkower, Rudolf: «El joven Rafael» (1963), en *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo. Ensayos y Escritos*, G. Gili, Barcelona, 1979, p. 574.

<sup>14</sup> Ver Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 473, y Egger, Hermann, *Codex Escorialensis*, ed. 1975, p. 132.

<sup>15</sup> Ver Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 98.

1551 representa una diosa en similar postura y ropajes, sin mano derecha y con el brazo derecho cortado por encima del codo. No está muy clara la suposición de Michaelis<sup>16</sup> de que el dibujo del Codex Escorialensis se inventara antorcha y antebrazo; también cabe pensar, ya que no todos los dibujos de esculturas fueron «restauradas» al dibujar, que éste fuera el estado de la estatua unas décadas antes. Existe otra figura en postura similar, pero cubierta sólo con un manto, sin antorcha ni delfín, en un dibujo florentino de finales del XV, en el Prado, inv. F. D. 149.



Fig. 2. Folio 54v. Colonna.

Folios 34 y 34v. Dos dibujos con sombreado mixto, rayado y acuarela, de un sarcófago de dioses marinos. Las dos escenas, como expuso Hülsen<sup>17</sup>, pertenecen a un mismo sarcófago, siendo la de arriba el lateral y la inferior uno de los dos motivos frontales. La parte lateral tiene su corres-

pondiente al otro lado en el dibujo del folio 34v. Consta de tres figuras: un dios marino de espaldas cuyas piernas terminan cada una en cola de pez y se sitúan una a la izquierda y otra a lo largo del dibujo hasta el extremo derecho del panel; sobre ésta queda sentada de frente una mujer con un manto que no llega a cubrir su desnudez. El dios la sujeta por la cintura mientras ella retiene su antebrazo y apoya su otra mano en el hombro; sobre el extremo de la cola derecha se sienta a horcajadas un erote que se inclina sobre la mujer.

Es un sarcófago del siglo II d.C., hoy en el Museo de la Abadía de Grottaferrata, n.º 151<sup>18</sup>; quizá fuera llevada allí en tiempos de Pío V (1566-1572). Según la nota manuscrita, a finales del siglo XV se encontraba en el Monte Cavallo, es decir, en el Quirinale, posiblemente en los jardines o colección de los Colonna, que vivían junto a los S.S. Apóstoles. Otras piezas de esta colección están dibujadas en los folios 15v.1 y 22.1. En el Codex Barberini, folio 12, en la parte inferior hay un apunte de un erote semejante al del dibujo 2 de este sarcófago.

#### COLECCIÓN GRIFONETTO

El folio 48v señala: «meser grifonetto», y corresponde a una diosa de la abundancia, de un fragmento que hoy se conserva en el Louvre, del que el Codex Escorialensis recoge sólo la primera figura de la izquierda, de las cuatro figuras representadas. Se sabe de la existencia de este coleccionista, Grifonetto, gracias al Codex Escorialensis y también a Fra Giocondo, que lo menciona en relación con unas inscripciones. Este coleccionista, notario florentino afincado en Roma, vivía a fines del Quattrocento en Trevi, a los pies del Quirinale.

Folio 48v. Dibujo sombreado con tinta aguada de una figura femenina que carece de brazo derecho. Con un vestido sujeto por una cinta debajo del pecho, lleva un manto que envuelve el muslo izquierdo, avanzado, colgando posteriormente en

<sup>16</sup> Ver Adolf Michaelis, en Egger, Hermann, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, 1975, p. 133.

<sup>17</sup> Ver Hülsen, Christian, «Escorialensis und Sangallo. Anhang: der Nereiden Sarcophag in Monte Cavallo», *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, XIII, 1910, pp. 210-230.

<sup>18</sup> Ver Bober, Phylis Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 133.



pliegues sueltos. Sujeta con el brazo derecho un cuerno de la abundancia, lo que la convierte en representación de la diosa Fortuna.



Fig. 3. Folio 48v. Grifonetto.

Pertenece a un relieve, quizá de la época de Trajano, que hoy se encuentra en el Museo del Louvre<sup>19</sup>. El relieve, muy deteriorado en la parte superior, tiene cuatro figuras, y la dibujada en el folio corresponde a la primera de la izquierda. Pese a que carece de cabeza y tiene destruida la parte superior derecha, el resto es idéntico al dibujo. Tal vez se añadió la cabeza, que guarda cierta semejanza, aunque está mejor resuelta, que la del folio 31; el brazo ya estaba mutilado cuando se hizo el dibujo, por lo que cabe pensar que su estado empeoró posteriormente. Debía pertenecer a una escena de sacrificio, ya que al pie de la Victoria situada en el extremo derecho aparece una cabeza de toro.

Este dibujo sirvió de modelo a la escultura del nicho superior izquierdo de la puerta del Salón de los Marqueses, en el palacio de La Calahorra, encima del Hércules copiado del folio 37 del Codex Escurialensis<sup>20</sup>.

#### COLECCIÓN GRIMANI

A estos fondos pertenecen probablemente dos de los dibujos del Codex Escurialensis, el 32v «*attibolj*», así como el 66 «*intres-teuerj*», sarcófago de guerreros marinos, hoy ambos en Venecia. El cardenal Domenico Grimani fue un entusiasta coleccionista de antigüedades que conservaba tanto en su palacio de San Marcos como en una «vigna» en el Quirinale. A su muerte, en 1523, Venecia, su ciudad natal, heredó muchas de sus esculturas, y otras piezas menores, esculturillas, gemas y medallas, pasaron a su sobrino, el cardenal Marino Grimani. Esta colección ya era muy notable en 1550, pues Aldovrandi la menciona por la gran admiración que suscitó en quienes la visitaban<sup>21</sup>.

Folio 32v. El dibujo al que corresponde la nota manuscrita *attibolj* es una base de candelabro de tres caras. La dibujada tiene en su base una guirnalda con bucraneos; sobre ello, cabezas de carnero en las esquinas; la cara está decorada en las esquinas con esfinges aladas sobre las que montan victorias, y en el centro una joven con chitón movido por el viento lleva un cestillo a la cabeza; el borde superior está labrado con cuatro máscaras con guirnalda y una cabeza de Ammon en cada esquina. Está copiada de un candelabro del siglo I, conservado en el Museo de Venecia, n. 122. Existió una pareja similar. Las dos estaban en una iglesia de Tivoli y pasaron después a ser propiedad del cardenal Domenico Grimani, en su palacio Venecia, en Roma, también conocido como San Marcos, donde guardaba una colección de antigüedades que fue muy admirada a principios del siglo XVI. Trasladadas más tarde estas dos piezas a Venecia, allí permaneció una, siendo la otra trasladada a París, al Louvre, en tiempo de Napoleón.

La localización en Tivoli se ve reforzada por notas manuscritas escritas en otros dibujos. G. Sangallo, C. Barberini, fol. 30v. dice *A THIGOLI INTRIANDOLO*<sup>22</sup>. Anto-

<sup>21</sup> Sobre la colección, ver Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 475.

<sup>22</sup> Ver Borsi, Stefano, *Giuliano da Sangallo. Il disegni di architettura e dell'antico*, Officina Edizioni, Roma, 1985; Hülsen, Christian, *Il libro di Giuliano da Sangallo, Codex Barberiniano Latino 4424*, Lipsia, 1910.

<sup>19</sup> Ver Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, pp. 201 y 392.

<sup>20</sup> Ver nota 6.



nio de Sangallo, Uffizi, dis. architettura n.º 1208: *(nella) Chiesa sono due triangolo bellissimi pieni di belle cose*, que servían de base a dos telamones a la entrada del parque de Tivoli.

Folio 66. La nota manuscrita *intresteuery* corresponde a un sarcófago, hoy en Venecia, destino final de esta pieza de la colección Grimani.

#### COLECCIÓN PICCOLOMINI

De estos fondos dibujó el Hércules del folio 37 «*del chardinale disiena/trouato imonte chaullo nela/chapella derchole*» y el *cyppus* del folio 42v «*siena*». El cardinal Piccolomini fue uno de los coleccionistas más importantes del siglo XV. Sobrino de Pío III (1503), construyó hacia 1480 un palacio junto a la actual Sant'Andrea della Valle, donde tenía sus antigüedades, algunas adquiridas a la familia Colonna, como el grupo de las Tres Gracias, que fue enviada más tarde por Pío III, durante su brevísimo papado, a su Siena natal como adorno de su Biblioteca<sup>23</sup>.

Folio 37. Dibujo sombreado con rayado en intensos claroscuros. Representa la figura de Hércules, copia de la colosal estatua en bronce de Lysipo, de la que dio noticias el anticuario griego Libanios en el siglo IV<sup>24</sup>. De ella hay dos notables réplicas romanas, una en el Museo Nacional de Nápoles y otra en la Villa Borghese en Roma.

De la primera, se sabe que el torso fue descubierto en 1546 en las Termas de Caracalla y que seis años antes se había encontrado la cabeza en el Trastevere. Adquiridas las piezas por los Farnesio, encargaron su restauración a Guglielmo della Porta (el escultor restaurador del sarcófago de las amazonas mencionado en el folio 36.3) por recomendación de Miguel Ángel (1475-1654). Como faltaban las piernas, Della Porta creó unas nuevas, y cuando las verdaderas fueron descubiertas, los Farnesio pidieron opinión a Miguel Ángel sobre la

conveniencia de restituir las originales, a lo que éste se mostró partidario de no hacerlo *a fin de mostrar que las obras de la escultura moderna pueden resistir la comparación con la de los antiguos*<sup>25</sup>.

Aldobrandi la vio hacia 1550 (aunque su libro se publicó en 1556, las notas fueron tomadas seis años antes) en casa de los Farnesio, ya restaurada a juzgar por la descripción: *un Hercole ignudo intiero, poggiato col bracciomanco su la clava sua; la quale viene da la pele del leone coverta, e sta sopra un tronco; l'Hercole tiene la sua mano dritta à dietro*<sup>26</sup>.



Fig. 4. Folio 37. Piccolomini.

En 1787 se restauró de nuevo en el estudio de Carlo Albacini y se le pusieron las piernas originales cedidas por los Borghese, y ese mismo año llegó a Nápoles. En 1792 fue trasladada definitivamente al Museo degli Studi, actual Museo Nacional, donde hoy se encuentra, pese a los repetidos intentos de Napoleón por llevarse a París. Esta escultura, de mármol, tiene 3,17 m. de altura.

La figura que sirvió de modelo a Ghirlandaio no fue el Hércules Farnesio, sino el

<sup>23</sup> Sobre la colección, ver Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 478.

<sup>24</sup> Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 165.

<sup>25</sup> Haskell, Francis, y Penny, Nicholas, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, 1990, p. 256.

<sup>26</sup> Según Adolf Michaelis, en Egger, Hermann, *Codex Escorialensis*, ed. 1975, p. 106.

Hércules Borghese, descubierto con anterioridad y conocido a finales del siglo XV. Hay que insistir en que si la escultura Farnese es quizá la más popular representación de Hércules, no es la más antigua. Anterior es la que sirvió de modelo al Codex Escorialensis. Hay algunas, aunque pequeñas, diferencias: la figura está menos reclinada en la versión Borghese y la cabeza de león, en la piel, está por debajo de la mano y no entre el brazo y el torso como en el Farnesio.

El Hércules Borghese se encontraba hacia 1480 en la colección del cardenal de Siena, Francesco Piccolomini, en la casa que por entonces mandó construir cerca de donde más tarde se levantaría Sant'Andrea della Valle y que dejó al ser nombrado Papa en 1503, con el nombre de Pío III. Allí lo dibujó, como figura en la nota manuscrita puesta al pie del dibujo: *dichardinale disiena*, y como apostilla más adelante la nota manuscrita, fue *trouato imonte chauuallo nela chapella derchole*. El Hércules estuvo anteriormente en la colección del cardenal Próspero Colonna, uno de los mayores coleccionistas del siglo XV, cuya familia había tenido, desde la vuelta a Roma del Papa Colonna Martín V, una casa en el Quirinale o Monte Cavallo; posiblemente de ahí vino la nota. A la muerte del cardenal Colonna, en 1463, Francesco Piccolomini tuvo la posibilidad de adquirir alguna de sus piezas, como el grupo de las Tres Gracias, que siendo Papa envió a su Biblioteca de Siena, en donde Rafael hizo el dibujo mencionado por Müntz<sup>27</sup> o este Hércules, encontrado en el Monte Cavallo, donde tantas piezas notables se desenterraron.

A mediados del siglo XVI la escultura pasó a ser propiedad del cardenal Rodolfo Pío da Carpi (1500-1564). A su muerte, piezas de su colección pasaron al cardenal Giulio della Rovere, al cardenal Ippolito d'Este y a los Barberini. El Hércules está hoy en la Villa Borghese.

Esta figura sirvió de modelo para el Hércules esculpido en la puerta del Salón de los Marqueses, situada en la primera plan-

ta del palacio de la Calahorra (Granada)<sup>28</sup>. Este mítico personaje, vencedor de pruebas sobrehumanas, se mantuvo en el cristianismo como símbolo del esfuerzo para seguir el camino de la Virtud y del triunfo del Bien sobre el Mal, respaldada por la interpretación que dio el humanista Luis Vives de considerarlo defensor de las almas en su camino hacia la Eternidad, puesto que este feroz guardián «no dexaba pasar males ni malos»<sup>29</sup>.

#### COLECCIÓN DELLA ROVERE

De este lugar procede el Apolo, dibujado en los folios 53 y 64v, con la nota manuscrita en el primer dibujo que indicaba «nelorto disapiero inuinhola». La escultura, luego llamada del Belvedere, fue propiedad del cardenal Giuliano della Rovere y estuvo en los jardines de su «vigna» cerca de San Pedro in Vincola antes de 1503, pues cuando el cardenal fue elegido Papa, con el nombre de Julio II (1503-1513), lo mandó colocar en el nuevo *cortile* del Belvedere proyectado por Bramante, en el Vaticano<sup>30</sup>.

Folio 53. Dibujo sombreado con tinta sepia aguada del dios Apolo, en visión casi frontal. Gira la cabeza a la derecha del dibujo, destacándose así una aureola rizada sobre la cabeza; está desnudo, con manto a la espalda y sandalias, y apoyado en un tronco por el que reptaba una serpiente; en la espalda lleva un carcaj y sobre el brazo izquierdo, extendido en horizontal, cuelga el extremo del manto, prendido por un broche sobre el hombro derecho. Le falta la mano izquierda y parte de la mano derecha.

La escultura que sirvió de modelo es copia romana de un bronce helenístico y se encuentra hoy en el Patio del Belvedere del Vaticano. Se desconoce dónde fue encontrada; la referencia más antigua de la escultura es la del Codex Escorialensis, cuya nota indica que estaba en el jardín de San Pietro in Vincola, basílica consagrada en el

<sup>28</sup> Ver S. Sebastián, *op. cit.*, 1978, p. 98; M. Fernández, *op. cit.*, 1985 y 1987, p. 173.

<sup>29</sup> Vives, Luis, *Diálogos*, Madrid, 1817, p. 159.

<sup>30</sup> Sobre la colección, ver Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 478.

<sup>27</sup> Müntz, Eugene, *Rafael, su vida, su obra y su tiempo* (1881), Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1946, p. 341.

439 por Sixto III (432-440), donde el cardenal Giuliano della Rovere, sobrino de Sixto IV (1471-1484), luego Papa con el nombre de Julio II (1503-1513), llevó a cabo importantes reformas a partir de 1473. No se sabe cuándo pudo hacerse el dibujo, pero se conocen inscripciones hechas entre 1497 y 1503 que la mencionan y sitúan *in viridario palatii S. Petri ad Vincula*. Y señala Michaelis<sup>31</sup> que posiblemente estuviera aquí desde antes de 1494, fecha en que el cardenal, huyendo de los Borgia, abandonó por mucho tiempo Roma. Al principio del pontificado de Julio II (cardenal Giuliano della Rovere, elegido Papa el 1 de noviembre de 1503, consagrado el 26, tras la repentina muerte, el 18 de agosto, de Pío III, Papa Piccolomini) el Apolo fue llevado al Vaticano; Albertini lo documenta allí en 1509 y en 1511 en el Belvedere; se restauró en 1522, por Montorsoli<sup>32</sup>, y en 1523 volvía a su nicho del patio Vaticano, donde fue admirado por gran número de artistas. En febrero de 1797, en virtud del Tratado de Tolentino, fue cedido por Pío VI (1775-1799) a los franceses y presidió la inauguración del Museo Central de las Artes en 1800<sup>33</sup>. Fue devuelto a Roma y colocado en su lugar en 1816.

El grabado más antiguo es de Nicoletto Rosex da Modena<sup>34</sup> y no se puede decir dónde fue hecho; los de Marcantonio Raimondi, Agostino Veneciano y los muchos dibujos de esta escultura ya restaurada, fueron hechos en el Belvedere: Heemskerck II, 23; Aspertini, London BN I, 15; Holanda, f. 9.

En el Codex Escorialensis, folio 64, hay otro dibujo de Apolo visto frontalmente, donde se aprecian mejor los rasgos faciales y la cinta que sujeta el carcaj, así como el pedestal sobre el que descansa. En este otro dibujo no hay nota manuscrita al pie, aunque sí hay algo escrito en el borde superior que resulta ilegible.

<sup>31</sup> Ver Adolf Michaelis, en Egger, Hermann, *Codex Escorialensis*, 1975, p. 130.

<sup>32</sup> Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 71.

<sup>33</sup> Haskell, Francis, y Penny, Nicholas, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, 1990, p. 166.

<sup>34</sup> Ver Adolf Michaelis, en Egger, Hermann, *Codex Escorialensis*, 1975, p. 130.

Las muchas atribuciones o interpretaciones que se le dan a Apolo le convierten en una figura de gran valor iconográfico. Este dios, hijo de Zeus y Letona, nació en la isla de Delos junto con su hermana Artemisa. Durante el embarazo, su madre fue acosada por la serpiente Pitón, y cuando Apolo tenía tres días fue a su encuentro y la mató. Es ésta la gesta que reproduce la escultura, con la serpiente alrededor del tronco. Es considerado dios de la música y la poesía, no en vano tenía a las nueve Musas a su servicio, como Rafael lo representó en una de las Stanze del Vaticano.



Fig. 5. Folio 53. Della Rovere.

El Apolo fue esculpido en dos ocasiones en el palacio de La Calahorra, dándole sentidos diferentes a éstos. En la puerta-balcón a la derecha de la escalera, está labrado como bajorrelieve en el frente del pedestal de la derecha. Por su conjunción con la figura situada en el simétrico, Demeter, y con los grupos de figuras danzantes, vestidas, situadas en cada columna abalaustrada que enmarca la puerta, constituyen una alegoría del Amor Profano o carnal; Apolo se representa aquí por su condición de dios de la belleza y del amor y Demeter como iniciadora de los placeres del sexo.

En la puerta del Salón de los Marqueses, en la primera planta, ocupa una de las cuatro hornacinas, todas ellas representando a dioses: en los inferiores, Hércules a la iz-



quierda y Apolo a la derecha; sobre éstos, las diosas, Demeter a la izquierda (sobre Hércules) y Fortuna a la derecha (sobre Apolo). En esta representación del dios son menos evidentes sus signos de identificación: arcos, flechas y tronco con Pitón enrollada, y se tomó de modelo no este dibujo del folio 53, sino la representación del folio 64, de ahí que esta elección pudo tener la intención de señalar otros significados que, considerando en su conjunto a las figuras mitológicas de los nichos, frisos y pedestales de esta puerta, podría representar a Apolo Hiperbóreo, dios de las Islas de los Bienaventurados.

#### COLECCIÓN DELLA VALLE

Estaba situada en una casa en la vía della Valle, que no debe ser confundida con la Cafarelli o la Piccolomini, aunque fueran vecinas. Aquí fue dibujado el *cyppus* de Amemptus, folio 36, «*inchisa laualle*». La nota del Codex Escurialensis ratifica la información dada en 1480 por Fra Giocondo, que lo situaba en una casa conocida en la vía della Valle, perteneciente a Bernardino de' Franceschi en Roma. Pasó en el siglo XVI a Bruto della Valle. Otro dibujo del Codex Escurialensis hecho en esta colección es el del folio 28, escena de sacrificio de un general romano; aunque no tenga nota manuscrita que lo indique, otros dibujos lo sitúan en este lugar. En el siglo XVII pasó a la Villa Medici y hoy se conserva en los Uffizi<sup>35</sup>.

Folio 36. La inscripción *inchisa laualle* está junto a la visión frontal de un *cyppus*. En la base, una orla lineal con palmetas alternadas; sobre ella, el frente cuadrado del pedestal, con dos centauros portando erotes y tañendo flauta y lira, respectivamente; una guirnalda al centro y sobre ella un águila frontal mirando a la derecha; encima, una cartela con las siglas *D.N.S.*; y en el borde superior, una máscara con guirnalda a cada lado. Las esquinas tienen pequeñas cabecitas de jabalí en la parte baja, sobre la que descansan antorchas. El ático tiene cabezas cubiertas en las esquinas y un frontón con pátera y cintas en el tímpano.

Es un dibujo del *cyppus* funerario de Amemptus, del siglo I d.C., hoy en París, en el Museo del Louvre, M. A. 488. La interpretación resulta algo torpe, pues es poco esbelta, al reducir notablemente el espacio entre guirnalda. Las cabezas de jabalí quedan altas y las cintas ondeantes son en realidad sargas de cuentas con caída vertical. La cartela ha sido simplificada, también los erotes, así como las figuras de centauros, pues no se aprecia que uno es hembra. La cartela del *cyppus* dice *DISMANIBUS* en la primera línea con letra de buen tamaño, que fue reducido a *D.N.S.* Sigue la inscripción dando razón del nombre con que se conoce: *AMEMPTL DIVAE AUG.I./ LALUS ET CORINTHUS.I.* Fue hecho para un liberto de Livia, esposa de Augusto, aunque posiblemente se labró en tiempos de Tiberio (14-37)<sup>36</sup>. Estaba, según la nota manuscrita, en la *chisa dellavalle*, que no hay que confundir con «chiesa», ya que por entonces no existía ninguna Chiesa della Valle. Según Michaelis<sup>37</sup>, era una casa conocida por una bonita cabeza de Zeus y pertenecía a la familia Della Valle. En la época del dibujo era su propietario Bernardino; posteriormente fue Brutto della Valle, citado por Aldovrandi en 1556 y por el dibujo del Cod. Phigianus, fol. 84, hacia 1550, en la nota que acompañaba la representación del *cyppus*: «Brutti della Valle». En la primera mitad del siglo XVIII ya estaba en París.

Folio 28. Dibujo sombreado con acuarela, de proporción cuadrada. Reproduce una de las cuatro escenas representadas en un sarcófago romano del siglo II d.C. conservado hoy en los Uffizi, Florencia, donde se narran cuatro momentos de la vida de un general romano. De izquierda a derecha, «escena de caza», «clemencia», «piedad» y «concordia» o matrimonio. La dibujada corresponde a la «piedad» o sacrificio, e incluye una figura, posiblemente el esposo, de la escena contigua del matrimonio. Hay pequeñas diferencias entre el modelo y el dibujo: en el relieve, la mano derecha del general arroja algo sobre el fuego; la postura de brazos del matarife está mucho mejor

<sup>35</sup> Sobre la colección, ver Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 479.

<sup>36</sup> García Bellido, Antonio, *Arte Romano*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979, p. 284.

<sup>37</sup> Ver Adolf Michaelis, en Egger, Hermann, *Codex Escurialensis*, 1975, p. 92.



resuelta que en el dibujo; el templo se diluye con el fondo; el instrumento musical del músico joven está más separado, y el trípode del brasero tiene también travesaños horizontales. Salvo estos pequeños detalles, el dibujo se ajusta en todo.

Este sarcófago fue conocido a fines del siglo XV en la Colección della Valle y en el siglo XVII Bartoli (1693) lo localizó en la Villa Medici<sup>38</sup>, pero no llegó a Florencia hasta 1784. Se conocen varios dibujos de finales del siglo XV, entre ellos uno florentino anónimo que se conserva en París, Louvre, 2694; también florentino anónimo en Oxford, Christ Church 0023; de autor milanes o boloñés, en el Museo Berlin-Dahlem.

#### COLECCIÓN PARTICULAR JUNTO A SAN PEDRO

Hay un dibujo en el folio 51v de una joven con ropajes ondeantes portando una bandeja con frutas, cuya nota manuscrita señala que se encontraba «*insulla piazza di sancto petro*». No se ha podido identificar la casa. La familia Cesi (Meulen, 1974, pp. 14 y ss.) tenía su palacio en el Borgo, cerca del Vaticano, aproximadamente hacia el centro del brazo izquierdo de la columnata de Bernini. Uno de sus más destacados coleccionistas de antigüedades fue el cardenal (1517) Paolo Emilio Cesi, fallecido en 1537, y también el cardenal (1544) Federico Cesi contribuyó a enriquecer los fondos. Aldovrandi en 1550 consideraba que ésta y la Della Valle eran las mejores colecciones de Roma. A la muerte de Federico Cesi, en 1565, se produjo la disolución de la colección; los Medici adquirieron parte de los fondos y en 1622 el cardenal Ludovisi obtuvo permiso para adquirir algunas piezas. En el siglo XVIII el Papa Albani Clemente XI (1700-1721) adquirió algunas que instaló en el Capitolio, y también su sobrino el cardenal Albani, aconsejado por Winckelmann, compró piezas a título personal. Ya en el siglo XVI, esta importante colección, formada fundamentalmente de lápidas funerarias, se dispersó entre la Villa Albani, el Museo Capitolino y la Galería Ludovisi. Existe otro dibujo en el Codex Escurialen-

sis, folio 49, de un tazón horizontal posiblemente de fuente, que estuvo en la colección Cesi.

Folio 51v. Dibujo sombreado con agua de una joven que avanza portando una bandeja con frutos; su movimiento, reforzado posiblemente por la acción del viento, se ve graciosamente acentuado por la disposición de los pliegues de su vestido y el ondear de su manto.

El dibujo es una interpretación bastante fiel, pero no textual, de la figura de la izquierda del relieve romano de unas jóvenes adornando un candelabro, del siglo I a.C. o siglo I d.C., que hoy se encuentra en el Museo del Louvre (MA 1641), donde también es muy acusado el tratamiento de los paños. La diferencias están en que en el dibujo el vestido se anuda debajo del pecho y en la parte superior queda un hombro al descubierto; tal vez sea un rasgo propio del dibujante la esbeltez de esta figura, tan acorde con el ideal femenino de la época, tantas veces pintado por Ghirlandaio, y tal vez el maestro se inspirara en ellas, especialmente en la figura de la derecha, para la joven portadora de frutas del panel de San Juan en Santa María Novella. Este relieve, formado por tres figuras, debió causar admiración a Ghirlandaio; de la figura de la izquierda hay un dibujo atribuido a Giuliano de Sangallo, Uff. 336E. Hay que añadir el aquí dibujado, y, por último, puesto que se ha visto su nombre relacionado con dos de las tres, las situadas en los extremos, queda la última figura, sobre la que hay que señalar que existe un dibujo atribuido a Ghirlandaio en el Museo Nacional de Estocolmo (n.º 109/1863).

Hay ciertos aspectos, como sujetar el vestido con una cinta debajo del pecho, que aparecen en tres dibujos del Codex Escurialensis, folios 31, 48v y 51v, y no siempre son inducidos por el modelo. Sobre la existencia de dibujos similares de Ghirlandaio, esto es, de jóvenes con detallados ropajes, conviene recordar la anécdota de Miguel Ángel contada con Vasari<sup>39</sup>.

Por la nota manuscrita del Codex Escurialensis se sabe que estuvo en una casa de

<sup>38</sup> Ver Adolf Michaelis, en Egger, Hermann, *Codex Escurialensis*, 1975, p. 92, y Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 230.

<sup>39</sup> Ver Vasari, Giorgio, *Le vite d' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550 y 1556), edición castellana de Agustín Blázquez, 5, vol. Iberia, Barcelona, 1957, p. 155.

la plaza del antiguo San Pedro. Este relieve romano neoático estaba a principios del siglo XVII en la colección del cardenal Scipio Borghese y fue vendida al Louvre por Camilo Borghese, cuñado de Napoleón<sup>40</sup>.

Folio 49. Pila de mármol de boca ancha y poca altura, cuya mitad inferior es galonada y en la superior desarrolla en todo el perímetro una escena báquica. La pila se sustenta por tres puntos, con patas de las que sólo se aprecia la parte superior, de hojas de acanto rizadas; en el centro de cada paño, entre patas, hay cabecitas de faunos, coronadas, que debían servir como desagüe.

Es éste el más antiguo de los dibujos conocidos de esta pila y existe cierta confusión, ya que se supone que es un dibujo de la pieza conocida como Vaso Torlonia, hoy en el museo de ese nombre en Roma. La diferencia principal que se aprecia es que el borde superior está trabajado con ovas en el Vaso Torlonia y éstas no están dibujadas en el Codex Escorialensis, ni en Francisco d'Ollanda (f. 26), ni en Heemskerck (Sk. I, f. 25), como tampoco la orla situada sobre el relieve de zarcillos y ramas de vid; otra

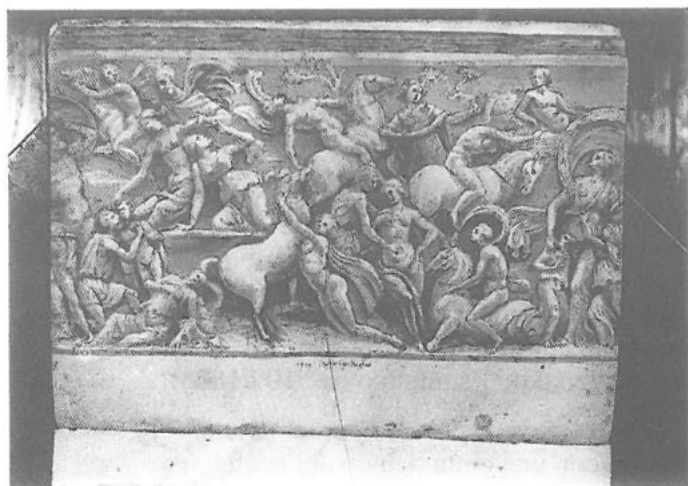


Fig. 6. Folio 65v. Casa al «pie del Campidoglio».

diferencia es que el Vaso Torlonia tiene un pilar central situado debajo de la taza. Posiblemente se trate de dos piezas diferentes, una el Vaso Torlonia y otra el Vaso Cesi.

La pieza dibujada en el Codex Escorialensis es el Vaso Cesi, que hoy se encuentra en el Museo delle Terme, colección Lu-

dovisi (1621-23), y que fue adquirida por el Estado italiano en 1901. Wolfegg (1516) la sitúa en San Francisco in Trastevere, de donde, en 1517, pasó a la colección del Cardenal Cesi, y aquí fue donde la dibujaron Francisco d'Ollanda<sup>41</sup> y Heemskerck. El C. Coburguensis dibujó toda la escena perimetral, a modo de largo friso<sup>42</sup>.

El Codex Escorialensis debió hacer el dibujo en San Francisco in Trastevere, donde también dibujó el sarcófago del folio 5v.

#### CASA AL «PIE DEL CAMPIDOGLIO»

En el folio 65v hay un dibujo que, según la nota manuscrita, fue hecho en una casa «apud dichampidoglio». Se trata de un sarcófago romano de principios del siglo III, que refiere la muerte de las Niobides.

Este dibujo es el más antiguo de cuantos se conocen del sarcófago. Amico Aspertini hizo una interpretación libre del mismo en los folios 19v-20 del Codex London I. Otros dibujos, ya de mitad del siglo XVI, se hicieron en el mismo lugar. Son el Pighianus, hacia 1550, folio 248v, con la nota «sub Capitolio in pariete privatae domus». Pirro Ligorio (1512-1583), arquitecto, pintor, arqueólogo y anticuario napolitano (Michaelis, en Egger, 1906, p. 156), situó el sarcófago «Presso alle radici del Campidoglio, dal lato che esso colle (che) riguarda tramontana é una casa di una gentildonna romana chiamata Madonna Diana Salamoni, nella cui facciata si vede conservato uno pilo antico molto bello»<sup>43</sup>.

El sarcófago fue adquirido por el Cardenal Mazarino, y aparece en su inventario de 1653. Hacia 1720, muchos de estos mármoles fueron adquiridos por Lord Pembroke, Thomas Herbert, y pasaron a Wilton House, donde hoy se conservan.

<sup>41</sup> Tormo y Monzó, Elías, *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, pintor português (...1539-1540...)*, Notas de estudio y preliminares, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1940, p. 118.

<sup>42</sup> Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 124.

<sup>43</sup> Adolf Michaelis, en Egger, Hermann, *Codex Escorialensis*, 1975, p. 156.

<sup>40</sup> Ver Bober, Philys Pray and Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture*, 1987, p. 95; y Haskell, Francis, y Penny, Nicholas, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, 1990, p. 211.

# LA «ANTIQUARIA ILUSTRADA»: EL COLECCIONISMO DE ANTIGÜEDADES EN GRANADA DURANTE EL SIGLO XVIII

ANA MARÍA GÓMEZ ROMÁN

Universidad de Granada

La poética del Neoclasicismo, definida por Giulio Carlo Argan, vendría marcada durante el siglo XVIII por la revalorización de la Antigüedad griega y romana a través de la teorización de Winckelmann y por el hallazgo de las ciudades de Pompeya y Herculano, cuya excavación supondría el conocimiento de aspectos de lo cotidiano hasta entonces no valorados por la ciencia arqueológica. De otro lado, «la segunda mitad del siglo debe ser entendida como la experiencia resolutive del debate comenzado en la primera mitad de la centuria: el repertorio de la antigüedad clásica, idealizado por los humanistas del siglo XV y puesto desde entonces como modelo ideal, se transforma en objeto de un estudio histórico objetivo y se convierte en un sistema de modelos vinculantes, pero ya no universales»<sup>1</sup>. Es la época en que los hallazgos de la Arqueología transforman los ideales antiguos de modelo ideal a objeto de estudio histórico objetivo, y donde el discurso anticuario va a introducir una revitalización del mundo clásico con nuevos criterios artísticos y una concepción nueva de la naturaleza del arte<sup>2</sup>.

En este contexto la ciudad de Granada representa en los ámbitos ilustrados de la época, el espacio donde hallar la perfecta simbiosis entre lo antiguo, lo islámico y lo cristiano. De ahí la poderosa atracción que la capital de la Alhambra produjo entre eruditos y curiosos de toda Europa, e impulsando toda una corriente de pensamiento que antecedería al pleno Romanticismo. La importancia capital que contiene el via-

je a Granada en 1766 de los arquitectos José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal es el de tratarse de una auténtica empresa ilustrada auspiciada por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, mucho más si se tiene en cuenta que el objeto de la estancia era el de estudiar y dibujar la Alhambra, el Palacio de Carlos V y la Catedral<sup>3</sup>.

El intenso debate arquitectónico de este momento se refleja en la propia ciudad, donde en la misma realización de *Las Antigüedades Árabes de España* surge el enfrentamiento por el concepto de carácter anticuario que personajes como Diego Sánchez Sarabia, «antecesor de Hermosilla», imponían a la arquitectura. Las excavaciones «arqueológicas» que en estos momentos se acometían en el solar ocupado por la Alcazaba Qadima, en el Albaicín, deben ser enmarcadas en el complejo proceso de recuperación de la tradición religiosa contrarreformista que surge tras los falsos descubrimientos del Sacromonte.

## 1. JUAN DE FLORES Y ODDOUZ

La pasión por las antigüedades de Juan de Flores y Oddouz<sup>4</sup> —promotor de las ex-

<sup>3</sup> Para todo lo relacionado con esta empresa, vid. D. Rodríguez Ruiz, *La Memoria Frágil: José de Hermosilla y «Las Antigüedades Árabes de España»*, Madrid, COAM, 1992.

<sup>4</sup> Juan de Flores nació en Granada en 1724. Acólito de la Catedral de Granada, a la edad de 17 años recibió la tonsura en la capilla del Palacio Arzobispal. Siendo clérigo de menores, perteneció al claustro y gremio de la Real e Imperial Universidad de Granada. Graduado en Filosofía y Cánones, académico honorario de la Real de Buenas Letras de Sevilla, ministro del Santo Oficio de la Inquisición, examinador

<sup>1</sup> Henares Cuéllar, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad, 1977, p. 150.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 73-79.



cavaciones de la Alcazaba— se desata cuando adquiere una casa en la calle del Tesoro donde siglos antes ya se habían descubierto fragmentos epigráficos e importantes restos romanos. De esta forma, en 1754, Flores emprende los trabajos que habrían de convertirse en uno de los acontecimientos más reveladores en la «antiquaria ilustrada»<sup>5</sup>. Posteriormente se iniciaría un proceso, el 12 de junio de 1774, que durará hasta finales de 1776, contra Juan de Flores, Juan de Echevarría y Cristóbal de Medina y Conde, entre otros, acusados de haber introducido piezas falsas en las excavaciones de la Alcazaba y de defender su autenticidad.

Flores fue recluido en el Convento de Religiosos Mercedarios Calzados de Granada<sup>6</sup>, y las piezas que fueron declaradas auténticas no se destruyeron, pasando a la Real Chancillería, desde donde se llevaron en depósito a la Comisión de Monumentos de la Provincia de Granada entre 1869 y 1870 para formar parte del Museo de Antigüedades. Entre los objetos depositados se encontraban dieciocho monedas antiguas de cobre —entre ellas diecisiete romanas—, una moneda árabe de oro, un caño de plomo, dos clavos de hierro antiguo, y bastantes piezas incompletas, entre las que destacan fragmentos de un collar de cuentas verdes, de un aderezo de cinco conchas, de otro collar compuesto de doce piezas de oro, otro fragmentado de cinco cuentas, un broche de plata con inscripciones árabes, un trozo de bronce que representa una cabeza, una tapadera de cobre, una llave de hierro, una punta de lanza, tres puntas de flecha de bronce, una olla

antigua, dos candiles romanos de barro cocido incompletos, seis candiles árabes de barro y un pedazo de vasija de uso desconocido<sup>7</sup>; así como diferentes piezas con inscripciones latinas, entre ellas: un cilindro de piedra parda del Elvira y un fragmento similar más pequeño, una losa de mármol blanco, un fragmento de arquitrabe de piedra blanca de Loja y un pedestal cuadrado de piedra almendrada<sup>8</sup>. El conjunto de todas estas piezas fueron catalogadas por don Manuel Gómez-Moreno<sup>9</sup> en calidad de conservador interino del Museo Provincial de Antigüedades.

Pero, sin duda, la faceta que más nos interesa de Flores es la de anticuario y coleccionista. Su casa era un gran contenedor de los más diversos restos, desde antiguos denarios romanos, monedas antiguas de bronce y cobre, sin despreñar otras «de tiempos de los Reyes Católicos y de los Sumos Pontífices». Todas ellas las guardaba dentro de un escritorio de nogal colocado «en su precioso Gavinete»<sup>10</sup>, en el entresuelo de su casa<sup>11</sup>. En la biblioteca, junto a la sala-alcoba, dentro de un amplio estante de madera había una pequeña alacena con dos puertas de cristales que contenía sellos, figuras, piedras y otras piezas pequeñas, tanto de bronce y cobre, como piedras con inscripciones. Bajo ella, siete cajones contenían varias planchas de plomo e inscripciones, así como piezas de plata y hueso, fragmentos de barro, vidrio, piedra y algunas láminas de cobre —en su mayor parte, burdas falsificaciones—. Debajo del estante se encontraban unos cajones con

sinodal del Obispado de Guadix, fue nombrado director de los Descubrimientos de Antigüedades de Granada y su Reino. Vid. M. Sotomayor Muro, *Cultura picaresca en la Granada de la Ilustración*. D. Juan de Flores y Odduz, Granada, Universidad, 1988, pp. 39-59.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 68-77.

<sup>6</sup> *Razón del Juicio seguido en la ciudad de Granada ante los ilustrísimos señores Don Manuel Doz, presidente de su Real Chancillería, Don Pedro Antonio Barroeta y Angel, arzobispo que fue de esta diócesis, y Don Antonio Jorge Galban, actual sucesor en la mitra, todos del Consejo de Su Majestad contra varios falsificadores de escrituras públicas, monumentos sagrados, y profanos, caracteres, tradiciones, reliquias y libros de supuesta antigüedad*, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1781, pp. 12-13.

<sup>7</sup> Archivo Histórico Provincial de Granada (A.H.Gr.). Fondo Comisión de Monumentos de Granada, Leg. 29-8, p. 2.

<sup>8</sup> A.H.Gr. Fondo Comisión de Monumentos, Caja 79.

<sup>9</sup> Manuel Gómez-Moreno González (Granada, 1834-1918) destacó como pintor, arqueólogo e historiador. Entre 1870 y 1878 fue secretario y conservador de la Comisión de Monumentos de Granada, así como de la Academia de Bellas Artes de Granada. Vid. *Homenaje del Ateneo de Granada a Manuel Gómez-Moreno (1834-1918): Catálogo de la Exposición de sus obras. Notas críticas y apuntes biográficos*, Granada, 1928, pp. 1-23.

<sup>10</sup> J. Velázquez de Echevarría, *Paseos por Granada y sus contornos*, Granada, 1764, vol. I, Paseo XXX, p. 177 (ed. facsímil, Granada, Universidad, 1993).

<sup>11</sup> Archivo de la Real Chancillería de Granada (A.R.Ch.), Cabina 512, leg. 2.472, pieza 7.



planchas de plomo, jarros de barro, inscripciones, un trozo de estuco, planchas de plomo, etc.<sup>12</sup>. En la pared contigua existía otro estante con libros, junto a piedras con inscripciones. En el primer cuerpo del estante se hallaban colocados ocho cañones de bronce pequeños, seis estatuas con sus bases, un torso de bronce, varias inscripciones y un dragón también de bronce<sup>13</sup>.

Para hacernos una idea de su afán por las antigüedades, la biblioteca se convierte en uno de los lugares más interesantes de su casa por albergar obras dedicadas al saber clásico que nos demuestran su preocupación por la erudición y el pasado. Entre la extensa librería sobresalen volúmenes tan elocuentes como la *Historia romana* y las *Exercitaciones* de Tito Livio, los *Siete Libros* de Flavio, las *Epístolas* de Cicerón, los *Consejos* de César, la *Vida de los Emperadores Romanos*, las *Maravillas de Roma*, o el *Thesoro de Antigüedades* de Estrada; las *Historias del Emperador Theodosio*, los *Acueductos de Roma* de Sexto Julio, el *Diálogo de las Monedas* de Antonio Agustín, o las *Familias Romanas* de Patiño. Así como otras de carácter más restrictivo: *Antigüedades de Granada*, *Antigüedades de España*, o los *Geroglíficos Egipcios* de Piero Valeriano. Tampoco faltaban los volúmenes de temática oriental, como *Lengua Persa* de Larof, *Lenguas Orientales*, etc.<sup>14</sup>

La faceta de Flores como anticuario y arqueólogo quedaba demostrada en las palabras que Medina Conde le dedicaba en su libro:

«Mostró desde sus primeros años un especial gusto a las monedas, medallas y antigüedades, que les despertaron la afición a ir las recogiendo y consultar sus deslinos con dos celebres italianos que le sirvieron de maestros en este estudio, habiéndolo sido después en el de jurisprudencia y bellas letras el célebre abogado D. Bruno Berruezo Durán, bien conocido por su erudición. En prueba de ello, aun antes de que se le hubiera cometido la dirección del apreciableísimo descubrimiento del Alcazaba, poseía un exquisito

museo de toda Antigüedad, monedas de todas clases y módulos, anillos, ídolos y muy selectas inscripciones en varios metales y piedras, que hoy tiene muy aumentado, y muy enriquecido.»<sup>15</sup>

Éste debe ser relacionado con la orden despachada a todos los intendentes y corregidores de España para que dieran noticia a su Majestad «de los edificios de Antigüedad, Marmoles, estatuas de Piedras ô bronce, pavimentos arruynados ô enteros, monedas de todas las espezie y desuela, camafeos de relieve, y en fondo, y pórfidos labrados, harmas y demas qe. pareciera de antigüedad»<sup>16</sup>. Flores comunica y da dibujo «de mas de mill monedas, barios camafeos y algunas ynscripciones» que poseía y aprovecha la oportunidad para pedir licencia el 8 de julio de 1755 para que se le permitiese «descubrir un edificio arruynado que sabia estaba bajo tierra en la Alcazaba de dha. ciudad»<sup>17</sup>.

Flores había ido adquiriendo poco a poco numerosos restos, algunos de lo más extraño. Entre éstos se encontraba una inscripción martirial «del abad de Uxicar muerto a manos de los Moriscos en el Rebelion, en una Lamina de Bronce»<sup>18</sup>. Igualmente paraba en su poder una losa sepulcral, hallada al hacer unos cimientos en la iglesia de San Francisco de la Alhambra con inscripciones árabes en la cara que apareció mirando al suelo. Esta placa pertenecía a Indalecio Guiote, del que luego hablaremos, pero por autos había pasado a Flores<sup>19</sup>. Dicha losa era tenida en muy alta estima por cuanto representaba memoria escrita del pasado islámico en la ciudad<sup>20</sup>.

El intercambio de igual manera formaba parte de la vida de un coleccionista y Flores no iba a dejar pasar una oportunidad de

<sup>15</sup> C. Medina y Conde Herrera, *Cartas del Sacristán de Pinos de la Puente*, Carta II, Polvo X «Carta del doctor Don Juan de Flores y Oddous, y un rasgo de su merito, y aplicacion de antigüedades», pp. 131-132; vid. M. Sotomayor Muro, *op. cit.*, pp. 61-77.

<sup>16</sup> Archivo Municipal de Granada (A.M.Gr.), Sección Fomento. Año de 1755, Leg. 1929.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> J. Velázquez de Echevarría, *op. cit.*, p. 177.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 374.

<sup>12</sup> A.R.Ch. Leg. 512, cabina 2.452, pieza 7; vid. también M. Sotomayor Muro, *op. cit.*, p. 28.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.

<sup>14</sup> A.R.Ch., Leg. 512, cabina 2.452, pieza 7, fols. 69-89v.

tal magnitud. Tras el hallazgo efectuado en un huerto al lado de la Puerta de Monaita comienza el interés por los curiosos vestigios que allí aparecen. Juan de Echevarría<sup>21</sup> aprovecha que el dueño de dicho huerto era pariente suyo para quedarse con algunas piezas; entre éstas se encontraba una «olandilla encarnada», escrita por ambas caras en árabe, que Echevarría entrega a Flores, a cambio de unas estampas que le interesaban para escribir una «obrita», y un «librito muy curiosamente encuadernado y forrado de tablillete encarnado» que a su vez Flores regala al embajador de Marruecos Sidi Hamete Elgazeli<sup>22</sup>.

Flores gustaba de coleccionar todo tipo de piezas raras, aun siendo conocedor de la falsedad de muchas de ellas, como las lápidas encontradas en el cerro de las Barreras de «alabastro de Macael con dos ynscripciones: Bilingües Greco-Latinas de Caracteres de los que llaman desconocidos»<sup>23</sup>, o como las descubiertas cerca del aljibe de la Lluvia —en el Centro del Sol, sobre la Alhambra— de piedra con letras, en griego y latín, colocadas alternativamente «de suerte, que una sí y otra no tienen su principio donde la anterior tienen su medio, de esta suerte las superiores forman un renglon, las inferiores otro y todas otro»<sup>24</sup>. También en su colección se encontraban algunas piezas de bastante valor como la que vio Luis José Velázquez al realizar su viaje arqueológico por Andalucía en 1753 y que intentó adquirir para la Academia de San Fernando. Se trataba de una figurita de Ceres en piedra de alabastro con un manojo de espigas en la mano sobre pedestal con inscripciones<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Juan Velázquez de Echevarría fue colegial del Sacromonte, clérigo menor de San Gregorio Bético —donde emitió sus votos en 1771—, doctor de Cánones y Teología, catedrático de Escritura de la Universidad de Granada, autor de los *Paseos por Granada y sus contornos* y miembro de la Junta de Excavaciones encargada de estudiar e interpretar los hallazgos de Flores; cfr. J. Sotomayor Muro, *op. cit.*, pp. 142-144; *vid.* también C. Viñes Millet, «Estudio preliminar» de los *Paseos por Granada y sus contornos*, Granada, Universidad, 1982, pp. IX-X.

<sup>22</sup> Cfr. J. Velázquez de Echevarría, *op. cit.*, pp. 156-159.

<sup>23</sup> Cfr. J. Velázquez de Echevarría, *op. cit.*, p. 34.

<sup>24</sup> Cfr. J. Velázquez de Echevarría, *op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>25</sup> Cfr. D. Rodríguez Ruiz, *op. cit.*, pp. 67-68.

## 2. DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

La afición por la antigüedad y el coleccionismo era parte común de los ilustrados de la época y hubo de manifestarse también en algunos de los personajes relacionados con Flores en el proceso de la Alcazaba que de igual forma tenían sus pequeñas colecciones. Al hacer la Justicia el reconocimiento domiciliario del pintor Diego Sánchez Sarabia<sup>26</sup>, el 13 de agosto de 1774, con motivo del fraude de las excavaciones de la Alcazaba, se hallan diez monedas antiguas y cinco medallas de varios santos, así como «tres papeles, el uno que cubre un poco de tierra en el qual tiene la anotacion de ser arenisca de la qe. havia en el caliz que se halló con la caja de plomo qe. tenia las siete Piedras; el otro unos huesos con anotazion que dize ser de Sn. Patricio obispo de Malaga; el otro tambien un poco de tierra o zeniza sin anotacion alguna»<sup>27</sup>.

## 3. CRISTÓBAL DE MEDINA Y CONDE

Cristóbal de Medina y Conde, otro de los implicados en la causa de Flores y Echevarría<sup>28</sup>, poseía un gabinete, al que gustaba llamar «museo», dedicado especialmente a la colección de monedas, «que aun pintadas son mis mayores delicias»<sup>29</sup>. Tenía monedas

<sup>26</sup> Pintor y académico de San Fernando, de orden de este cuerpo diseña los planos, cortes y alzados del palacio árabe de la Alhambra y el de Carlos V. Contribuye a la creación de la Escuela de Dibujo de esta ciudad y es perito por arquitectura y dibujo por la Real Junta de Excavaciones de la ciudad.

<sup>27</sup> A.R.Ch., Leg. 512, cabina 2.452, pieza 6, *Ocupacion de Papeles en las Casas de Dn. Diego Sánchez Saravia y demás obrado con este el Juez Manuel Antonio Martinez y el escribano del Crimen Manuel Joseph de los Rios y Ascoyra*, fols. 3-3vº.

<sup>28</sup> Cristóbal de Medina y Conde nació en 1726 en Granada. En 1750 fue ordenado presbítero, participando en el libro de Echevarría *Paseos por Granada y sus contornos*. Fue uno de los principales instigadores de Flores, asiduo a las excavaciones de la Alcazaba, y miembro de la Junta nombrada para la interpretación y calificación de los hallazgos y defensor de ella. En 1765 era racionero de la catedral de Málaga y en 1770 tomaba posesión de una canongía en la misma iglesia; *vid.* M. Sotomayor Muro, *op. cit.*, pp. 136-141 y 202-207.

<sup>29</sup> C. Medina Conde y Herrera, *op. cit.*, Carta Iª del Sacristán de Pinos de la Puente al author del canon de Sastre acerca de una conversacion Domingo

del Alto Imperio, «gran Concanquino, que tenía dos leguas de alto, y es menos que un Descennio»<sup>30</sup>; del Bajo Imperio «toda la serie Goda en quartos pechelinos», de los primitivos Reyes de España varias de Argantonio y de su familia, una extraña moneda «de quando se proclamó en la Plaza Vivarrambla»<sup>31</sup> à Thubal por Rey de España, con su Castilla y León»<sup>32</sup>, y una serie de monedas de Granada. Pero sobre todo poseía una pieza calificada de rara a la que él mismo consideraba como «antigualla»: una medalla en la que aparecía un arca y sobre ella un perro ladrando, acuñada en una gran hoja de lata y circundada por caracteres góticos<sup>33</sup>.

Sin duda, el afán por la posesión de piezas llegaba hasta límites de atribuir a cualquier pieza carácter de «antigualla» como el propio Medina Conde relataba ante el regalo de una supuesta estatuilla representando a una sacerdotisa «antiquísima» en ademán de sacrificio, siendo, sin embargo, una de las tres Marías de un grupo escultórico de un retablo<sup>34</sup>. Se trataba, pues, de un afán incontrolable que en opinión de Conde «hasta los Santos los transforman en Idolos; y no ay cosa como las medallas de mi Rosario, que las guardo porque no me las haga de Nerón alguno de estos Triunviros Monetales; y llegado yá tiempo, en que nadie puede sacar su Rosario delante de esta Gente pues se quedará sin medalla»<sup>35</sup>.

#### 4. INDALECIO GUIOTE

Indalecio Guiote, Maestro Mayor de las iglesias del Arzobispado hacia 1748<sup>36</sup>,

gozó de la oportunidad de poseer algunas piezas arqueológicas aparecidas mientras realizaba su trabajo. Entre éstas se encontraba una cabeza de emperador hallada en La Zubia que pasaría a Flores, y quien con la autorización del Presidente de la Chancillería la incluye junto con algunas medallas, camafeos, anillos, inscripciones, etc., entre los restos de la Alcazaba<sup>37</sup>. De igual forma, en un principio a él perteneció la losa encontrada al cambiar la solería de la iglesia de San Francisco que según Echevarría había sido «arrancada, no sé por qué obra, que Indalecio hacía, la halló gravada por la parte que estaba contra el suelo y en árabe y la llevó»<sup>38</sup>. Este vestigio, que después pasaría a Flores, presentaba dos inscripciones: una árabe en el anverso y una cristiana en el reverso: «Aquí yace la Dueña honrada María Hernández, que hay Muger que fue de Rivera»<sup>39</sup>. A Guiote también pertenecía otra lápida encontrada en el patio de su casa al hacer un aljibe<sup>40</sup>. Se trataba de una piedra sepulcral que Echevarría en un primer momento la identifica con la losa de San Francisco que estaba en casa de Flores.

En definitiva, para la ciudad de Granada el siglo XVIII representa la revalorización del discurso anticuario a través de culturas tan diferentes como la clásica, la musulmana y la cristiana; allí donde el ambiente, en general, se caracteriza por una carencia de preocupación de lo específicamente artístico en favor de lo considerado como antiguo.

de Carnestolendas de 761 sobre la Alcazaba de Granada y sus inventos con licencia en Lerida por D. Candido de Vero, p. 9.

<sup>30</sup> C. Medina y Conde, *op. cit.*, p. 10.

<sup>31</sup> Se refiere sin duda a la plaza de Bib-Rambla o del Arenal, que se situaba junto a la muralla de la ciudad y era zona de mercado en época nazarí.

<sup>32</sup> C. Medina y Conde, *op. cit.*, p. 10.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 10-11.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada (L.G.-M.), *Libro O, Maestros Mayores*, p. 9.

<sup>37</sup> Cfr. D. Rodríguez Ruiz, *op. cit.*, p. 67.

<sup>38</sup> J. Velázquez de Echevarría, *op. cit.*, p. 269.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 374.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 269.





Sección VI

## Texto e imagen: Fuentes literarias del clasicismo español

Esta sección engloba el fenómeno clasicista español entre 1500-1800 desde el análisis de fuentes diversas: tratados publicados o manuscritos, escritos argumentales en defensa de algún proyecto u obra, glosas, críticas e imágenes de libros y obras de arquitectura y arte. Los tratados y escritos de ciencias auxiliares. Los textos e imágenes relacionados con la institucionalización de la doctrina clásica (pleitos jurídicos, emblemas y alegorías de las Bellas Artes, actas fundacionales, memoriales académicos), así como bibliotecas de artistas, descripciones de obras reales o de ficción.

- Presidente: Joaquín Bérchez
- Vicepresidente: Fernando Marías
- Secretaria: M.<sup>a</sup> Victoria García

# LOS ESTUDIOS VITRUVIANOS EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA DE LA FACHADA DEL ESTUDIO

FELIPE PEREDA ESPESO

A través del inventario de la biblioteca de la Universidad de Salamanca realizado a comienzos del siglo XVI podemos conocer a «grosso modo» la existencia todavía en aquella época de diversas ediciones de tratados de arquitectura, entre otros el *De re aedificatoria* de Alberti y un Vitruvio<sup>1</sup>. Pese a la notable destrucción de sus fondos, todavía pueden encontrarse algunos de gran interés. Paradójicamente, aun a pesar de los diversos estudios escritos sobre las obras del Estudio salmantino a lo largo del siglo XVI, nunca se ha utilizado la fuente clásica por excelencia como posible catalizador de la reforma de sus edificios, máxime cuando los *Diez libros de la Arquitectura* del teórico romano son ante todo un legado de la arquitectura clásica, lo que en principio podría suscitar el interés en las cátedras humanistas de la universidad.

Este trabajo tiene por objeto sacar a la luz uno de esos ejemplares, el cual se encuentra esporádicamente anotado en latín en sus márgenes en una fecha que puede demostrarse que es estrictamente contemporánea de algunas de las grandes reformas que sufrió el edificio desde comienzos del siglo XVI, y tratará de suscitar algunas hipótesis sobre el interés despertado por los estudios vitruvianos entre algunos profesores salmantinos.

El ejemplar al que me refiero pertenece a la edición de Fra Giocondo da Verona publicado en Venecia en 1511 (BUSA 1/12868) y se encuentra encuadernado junto a la «Defensio Astrologiae Ioannem Picum Mirandulam. Lucii Bellantii Senensis Mathematici» (Venecia, 1502). Es ésta una de las más bellas ediciones publicadas en el siglo XVI, dotada de numerosos grabados ilustrativos («cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit» reza su frontispicio) además de algunas correcciones aclaratorias del texto romano. Un estudio que ya he concluido sobre las anotaciones en su conjunto será publicado en breve.

Las ocasionales anotaciones están realizadas en sus márgenes, especialmente en cuatro de los folios del libro, y pueden ser divididas por su carácter en dos grupos distintos: el primero engloba las científicas, es decir, las relacionadas con la filosofía natural; el segundo son de materia arquitectónica y estética. Me centraré para esta comunicación en uno de los aspectos de este segundo grupo.

En cuanto a la fecha y autoría de las anotaciones, son pocas pero contundentes las pistas con las que contamos. La comparación caligráfica no admite duda: son, como podía preverse, de la mano de Fernán Pérez de Oliva (ca. 1494-1531)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Índice inventario de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca en este año (1611) con motivo de su nuevo bibliotecario Miguel de Velasco» (BUSA Ms. 25). Los libros citados se encuentran ordenados dentro del cajón de Astrología (f. 59v), donde se cita además una «perspectiva cantuariensis», y al final del listado (f. 75). Sobre el contenido y formación de la biblioteca ver: Guy Beaujouan, *Manuscrits scientifiques médiévaux de l'Université de Salamanca et de ses Colegios Mayores*, Burdeos, 1962.

<sup>2</sup> Una muestra publicada de su grafía puede encontrarse en la reciente edición de su manuscrito *Cosmografía Nueva*, Salamanca, 1985, pp. 170-174. Una biografía actualizada y una biografía razonada sobre el personaje en José Luis Fuertes Herreros, «Pérez de Oliva: Reconstrucción biográfica», *ibid.*, pp. 27-68. El mejor estudio biográfico sigue siendo el de William Atkinson, «Hernán Pérez de Oliva. A biographical study», *Revue Hispanique*, LXXI, 1927, pp. 309-484.

En cuanto a la fecha en que fueron realizadas estas anotaciones existen algunos datos orientativos. El primero es que entre las obras que cita una de ellas es la traducción de Vitruvio al italiano por Cesare Cesariano (Como, 1521), lo que establece una fecha «post quem» y reduce el margen a los diez años comprendidos entre esta fecha y su muerte una década después. Entre 1521 y su regreso a España para establecerse en la Universidad de Salamanca durante el curso de 1524, Pérez de Oliva había estado en la Universidad de París. Sin embargo, el hecho de que entre los numerosos libros de arquitectura que son citados no aparezca en ningún momento *Las medidas del Romano*, de Diego de Sagredo (Toledo, 1526) —un libro fundamental para el tema que trata, ya que incluso en algún momento hace una interpretación personal de «lo que dicen romano»— hace suponer que éstas debieron realizarse al poco de su llegada a España, alrededor de esa misma fecha, y por tanto en el tiempo en el que se estaba construyendo la gran fachada de la universidad.

#### EL ESTUDIO DE SALAMANCA Y LA «DOMUS» ROMANA

Muchas de las anotaciones breves de Pérez de Oliva se limitan a destacar alguna palabra del texto sirviendo de guías para la lectura; otras señalan los términos sobre los grabados en un intento de familiarizarse con su terminología; otras, por fin, indican que alguno de los grabados está dado la vuelta, lo que ocurre en varias ocasiones. En una de ellas, en la xilografía de Fra Giocondo de la planta de una casa romana (f. 63), escribe sobre el grabado:

«Hic ignographia (por iconographia) est inversa.»<sup>3</sup>

Si observamos el grabado, veremos que está perfectamente colocado, las letras están al derecho, y la explicación al margen de Fra Giocondo también. ¿Por qué supone Pérez de Oliva que el grabado está dado la vuelta? Para saberlo, tan sólo tenemos que

dar la vuelta a la página, y comprobaremos que manifiesta un extraño parecido con la planta de la Universidad de Salamanca después de la reforma a la que fue sometida desde 1519 y durante toda la década de los años veinte.

Hago un breve paréntesis para concretar las fechas de la construcción de la fachada de la universidad de Salamanca, para la cual hasta ahora tan sólo se disponía de una vaga fecha «ante quem» en 1529, año en el que con motivo de las obras de la biblioteca Juan de Álava se refiere a la «fachada rica de las escuelas», lo que hacía suponer que para entonces ya estaría concluida la obra<sup>4</sup>.

Como se ha dicho en numerosas ocasiones, la ausencia de los libros de claustros

<sup>4</sup> Manuel Gómez Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Valencia, 1967, p. 233. La fachada fue añadida sobre un edificio que no era sino el resultado de numerosas reformas. La primera fábrica fue edificada sobre unos solares adquiridos en 1414 (V. Beltrán de Heredia, *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1972, tomo I, pp. 664-665). De hecho, el traslado a los nuevos edificios debió de producirse ya antes de 1420 (A. M. Rodríguez Cruz, *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1990, p. 83). De este edificio primitivo, el cual estaba ya organizado en torno a un patio central (Julián Álvarez Villar, *La Universidad de Salamanca. Arte y Tradiciones*, Salamanca, 1990, p. 47) conocemos las fechas de construcción —entre 1415 y 1433— gracias a una inscripción perdida (Pedro Chacón, *Historia de la Universidad de Salamanca*, 1569, Ed. Salamanca, 1990, p. 94). Una primera reforma de alcance desconocido fue emprendida a partir de 1442 (V. Beltrán de Heredia, *op. cit.*, tomo I, p. 123), y la última durante la década de los años noventa, antes de 1495, ya que en ese año Jerónimo Münzer visita el Estudio asegurando que éste ha sido «recientemente construido» (*Viaje por España y Portugal*, Madrid, 1991, p. 217). No conocemos tampoco el verdadero desarrollo de esta reforma que sin duda fue en profundidad. Tan sólo sabemos que fruto de ella es sin duda el enorme vestíbulo con dos tramos de bóveda de crucería, ya que la granada que luce la heráldica en una de sus claves evidencia una fecha posterior a 1492 (J. Álvarez Villar, *op. cit.*, p. 60). Desde comienzos del siglo XVI se iniciaron una serie de reformas parciales: primero la capilla y la sacristía —desde 1505—; más adelante la biblioteca —desde 1508— y por último la escalera —desde 1512—, sin que ninguna de estas reformas afectara a la estructura esencial de la planta en lo que atañe a las reflexiones que se harán en este trabajo. El edificio quedaba por tanto desde fines del XV organizado en torno a un gran patio central porticado al que se abrían todas las aulas y la capilla. El acceso al patio se hacía a través del gran vestíbulo abovedado construido en la última reforma arriba citada.

<sup>3</sup> F. 63.



entre 1511 y 1526 impide conocer los datos fundamentales sobre la construcción de la fachada, la última gran reforma que había de sufrir el Estudio en el siglo XVI. Sin embargo, existe una fuente complementaria escasamente utilizada como son los «libros de cuentas», los cuales cubren un período importante de dicha construcción, los años 1519 al 1524, y de nuevo desde 1529 en adelante.

Desgraciadamente, las cuentas son muy escuetas en su información. Tan sólo indican los materiales utilizados y las sumas gastadas. Pese a todo, no es difícil saber en qué se estaban empleando. Como indica el gráfico del apéndice, el primer año del que tenemos los pagos es el de 1519 (7-X-1518 al 22-X-1519). En ese año se registran pagos por «madera, cal, herraje y encaladuras» (693.000 mrs.); los mismos materiales vuelven a ser empleados al año siguiente (421.000 mrs.), salvo que a partir de ese año empiezan a incluirse gastos por «entalladuras». El año 1521, se añaden a las entalladuras y al resto de los materiales los siguientes: «piedra tosca e blanda e de los santos e de moçarabes» (399.506 mrs.). Los mismos materiales en su totalidad se repiten en los años 1522 (355.670 mrs.), 1523 (329.795 mrs.) y 1524 (645.000 mrs.), es decir, hasta la interrupción de los libros de cuentas.

Cuando éstas vuelven a reanudarse en 1530 (de X-1529 al 24-IX-1530) ya no aparecen los gastos de entalladuras, ni vuelven a aparecer durante toda la década siguiente.

El problema por tanto se reduce a saber si las primeras entalladuras por las que se paga a partir de octubre de 1519 son las de la fachada, o si por el contrario son las de cualquier otra obra del Estudio. Para ello, tan sólo bastaría con despejar dos incógnitas: las obras de la escalera, también abundantemente decoradas con relieves escultóricos, y las de la biblioteca.

En cuanto a la biblioteca, nada parece indicar que se trate de ella. Primero, porque no tenemos constancia de que estuviera decorada interiormente con otra ornamentación esculpida que no fueran algunos escudos, y éstos fueron realizados en julio de 1510<sup>5</sup>.

En cuanto a la escalera, tan sólo contamos con un dato documental referente a su construcción, y éste pertenece a 1512, el año en que se ordena el comienzo de las obras<sup>6</sup>. El margen entre enero de 1512 —decisión de construir la escalera— y octubre de 1519 —primeros pagos de entalladuras— parece suficientemente amplio como para que se hubiera terminado la escalera, con lo que no llegaría a superponerse cronológicamente a las obras de la fachada. Sin embargo, la prueba más importante que hace sospechar que éste fue el orden seguido por las obras es que el primer año de cuentas —el de 1519— no registra pagos de escultura, lo que induce a pensar que efectivamente existe un hiato temporal entre una y otra empresa.

Partiendo de esta hipótesis, las entalladuras que aparecen en octubre de 1519 son el comienzo de la laboriosa empresa de tapizar con grutescos y medallones el gran muro de la fachada. Si tenemos en cuenta que las campañas solían empezar en primavera, es lógico retrasar las fechas de la escultura hasta los primeros meses de 1520 y, dado que los pagos de piedra son cuantiosos en los años siguientes, suponemos que tanto el telón pétreo de la fachada, como posiblemente el vestíbulo se edificarían al mismo tiempo.

Volviendo ahora a la planta del Estudio, una vez fue realizada la fachada, el acceso al patio, si lo comparamos con el grabado de Fra Giocondo, tendría dos estancias in-

<sup>6</sup> «En Salamanca a 21 de febrero del dicho año estando juntos los señores rector e maestrescuela e fray Pedro de Leon e doctor Carria comisarios de la universidad para lo de las obras mandaron que la escalera questa fecha sobre el general pequeño se desfaga e mude a otra parte e el general se faga nuevo todo lo que la escalera tomase e se derrueque la parte e se faga grande e que el general de thomas se desfaga e faga lo que esta acordado según la traça», Libro de Claustros, VI, f, 10v. Citado en Luis Cortés Vázquez, *Ad Summum Caeli. El programa alegórico humanista de la escalera de la universidad de Salamanca*, Salamanca, 1984, p. 13. Este mismo autor atribuye el programa de la escalera a Fernán Pérez de Oliva. Dicho profesor no se encontraba en Salamanca entre 1511 y 1524, lo cual obligaría a situar cronológicamente la obra a partir de esa fecha, una conclusión que, aunque puesta de relieve por el citado autor, no parece afectar a su argumentación. El único dato sobre la construcción de la escalera sigue siendo el arriba citado, lo que obliga a fechar la obra en los años inmediatos a la decisión tomada por el claustro.

<sup>5</sup> Libro de Claustros 1507-1511, AUSA n.º 5, f. 280v.

termedias: la primera el «Vestibulum», la segunda el «Atrium», y sólo entonces se accede al «Impluvium». Como hemos demostrado, las anotaciones debieron de hacerse a fines de los años veinte, por tanto, es imposible que Pérez de Oliva hubiera determinado el plano de la reforma, ya que él no llegó a la Universidad hasta 1524, cuando la fachada debía de estar próxima a concluirse. Las decisiones de la reforma se tomaron antes de la llegada de Pérez de Oliva, pero el libro, recordémoslo, es al menos ocho años antes que aquella (1511).

El problema podría reducirse a que Pérez de Oliva estableció inconscientemente y «a posteriori» una relación de parecido simplemente casual, si no fuera porque otro profesor salmantino, muchos años antes, había recalcado también la semejanza entre este edificio y una casa romana. Lucio Marineo Sículo dedica en su *De Laudibus Hispaniae* (1495-96) un cumplido elogio de Salamanca donde introduce una descripción del edificio de la Universidad:

«Domus est magna pulchraque et formae quatriangularis, idoque et atrium quoque ipsum, id est deambulatorius locus, qui etiam xystus dici potest, quadratum habetur. Tecta autem ipsius atrii arte elaborata politiori atque aurea variaque pictura. Arcus candido lapide unus et triginta veluti sustentacula quaedam torquent et funciunt. Post autem arcus et huiusmodi vestibula eiusdem formae sub iovae impluvium est. Intus vero sunt auditoria, id est, legendi audiendique domus, numero octo, plurimorum audientium capaces, quae subgestis et pulpitis fixisque subselliis ornantur.»<sup>7</sup>

Lo primero que debemos notar es que el humanista hace uso de una terminología de anticuario que ha tomado, sin comprender

excesivamente bien, de Vitruvio (*De Architectura*, VI, 2-8). El rasgo con el que abre el texto es el dominio de la planta cuadrada, es decir, su simetría y orden, el primer rasgo que Vitruvio recomendaba para los edificios privados —«De las proporciones y medidas en los edificios particulares y de sus medidas según la naturaleza de los lugares» (VI, 2)<sup>8</sup>—; después, la totalidad de su terminología la toma del tratadista romano, empezando en su descripción, al igual que aquél, de dentro hacia fuera: primero el «atrium», con el «deambulatorium», al que llama también «Xystus», un término inequívocamente sacado del romano que aquél utiliza en la descripción de la casa griega, y que no parece que pueda aplicarse a este contexto sino es por un esfuerzo de erudición<sup>9</sup>.

A continuación se refiere al «vestibulum», luego los «auditoria» en el lugar en el que Vitruvio habla de los «triclinios» y los salones, y por último, siguiendo su mismo orden, acabará por referirse a la biblioteca («Supra vero hunc locum Bibliotheca est pulcherrima, in cuius caelum stelliferum ac sydera cunctaque signa caelestia summa cum voluptate spectantium, cernuntur. Tectum autem ipsum totum undique lapideo clauditur aedificio»). La oscuridad del texto de Vitruvio la soluciona el siciliano identificando correctamente el atrio con el cavedio —el punto más oscuro del texto de Vitruvio, como veremos a continuación—, con lo que ofrece una imagen literaria bastante convincente de lo que podría ser una casa romana.

El esfuerzo del humanista por «romanizar» la imagen de la universidad es incuestionable, como también lo es el empleo del Vitruvio, del cual tan sólo pudo haber manejado la edición «princeps» (Roma, Giovanni Sulpicio, 1486) si no hizo uso de algún ejemplar manuscrito<sup>10</sup>. La planta de la

<sup>7</sup> Es una casa hermosa y de forma cuadrada, así también el mismo atrio, es decir, el deambulatorio, también llamado *Xystus*, es cuadrado. Los techos del mismo atrio por otra parte (tienen) arte elaborada y dorada y varia pintura por mayor adorno. Los arcos treinta y uno de brillante piedra como soportes que gobiernan y sujetan. Después de los arcos y de los vestíbulos, de esta forma bajo la lluvia, está el *impluvium*. Dentro están las aulas, esto es, la casa de leer y estudiar, en número de ocho, capaces para muchos oyentes, las cuales están organizadas y ornamentadas con asientos fijos.

<sup>8</sup> Sigo la traducción de Agustín Blázquez, Barcelona, 1986.

<sup>9</sup> «En griego *Xystus* quiere decir un pórtico muy ancho en el que se ejercitan los atletas en tiempo de invierno; nosotros, por el contrario, llamamos *xystos* a unos paseos al aire libre a los que los griegos designan con el nombre de *paradromides*», Vitruvio, *op. cit.*, VI, X, p. 139.

<sup>10</sup> Sobre los manuscritos en España de Vitruvio desde mediados del siglo XV, ver: Carol Herselle Krinsky, «Seventy-eight vitruvius manuscripts»,

universidad ofrecía en sí misma suficientes elementos como para poder mantener este parecido, salvando algunos pequeños detalles ya que el patio no es exactamente rectangular sino ligeramente trapezoidal al tener un arco menos en uno de sus lados, y al no ser tampoco exactamente cuadrado en su perfil exterior<sup>11</sup>. Lucio Marineo lima con cierta fantasía estas irregularidades para obtener de esta manera una imagen ideal de la «domus» romana.

Sin embargo, las dificultades de *Los diez libros de la Arquitectura* para la reconstrucción real de la «domus» que en él se describe eran enormes y las interpretaciones que se hicieron en las distintas ediciones salidas de la imprenta en el siglo XVI lo ponen de manifiesto en las importantes diferencias que las separan<sup>12</sup>. Incluso con las ilustraciones de Fra Giocondo el texto no dejaba de tener importantes puntos oscuros, tal y como haría notar Luis Vives<sup>13</sup>. Esto no impidió que el texto de Vitruvio fuera un factor importante de influencia en el desarrollo de la arquitectura palaciega del quinientos<sup>14</sup>.

Volvamos ahora al grabado del libro de Fra Giocondo, el cual era todavía en 1519 la única reconstrucción grabada de la casa

romana a la que se podía hechar mano<sup>15</sup>, dado que la de Cesare Cesariano no apareció hasta 1521. La edición de Fra Giocondo incluía dos reconstrucciones de una casa romana. La primera, de mayor tamaño o «nobilium amplissime domus», de forma alargada y con dos grandes jardines cuadrados a ambos lados de la entrada; y la segunda, más discreta y de forma cuadrada, que es la reconstrucción que lleva la señalada anotación, y la que mantiene asimismo el estrecho parecido con el Estudio.

Lo más característico de la reconstrucción de Fra Giocondo es que su grabado, en lugar de un atrio columnado único, muestra el atrio y detrás un «cavaedium» (Cavum aedium) como una segunda dependencia independiente. Así, el atrio, en lugar de ser el lugar principal de la casa, tal y como figura en la reconstrucción de Cesariano, queda convertido en una especie de gran vestíbulo abierto.

En su interpretación del texto de Vitruvio, Fra Giocondo parece haber seguido las indicaciones que da Grapaldo en «De partibus aedium» (Parma, 1494)<sup>16</sup>, otro libro que por la fecha de su impresión también podía haberse cotejado en Salamanca. La importancia de este libro radicaba en su análisis filológico, una aproximación especialmente valorada entre los humanistas<sup>17</sup>. La diferenciación entre el «Cavus aedium» y el «atrium» que establecen Fra Giocondo y Grapaldo es una curiosa equivocación de los primeros exegetas de Vitruvio. Éste se limitaba a referirse exactamente a la misma dependencia con dos términos distintos, pero tanto Fra Giocondo como Grapaldo

J.W.C.I., XXX, 1967, (pp. 36-70), pp. 37-38 y 68-69. F. Marías y A. Bustamante, «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1986, pp. 124-126.

<sup>11</sup> No es posible conocer la verdadera planta de las Escuelas en tiempos de Lucio Marineo, ya que durante el siglo XVI, después de la adición de la fachada, hubo una serie de pequeñas reformas que modificaron el muro norte al ensanchar las aulas de cánones y teología: V. Beltrán de Heredia, «La construcción de los nuevos generales de Cánones y de Teología en la Universidad de Salamanca (1569-1574)», *El Museo*, II, 1959, pp. 15-32.

<sup>12</sup> Sobre este tema ver los exhaustivos trabajos de Pier Nicola Pagliara, «L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane» e «Il confronto tra gli studi sull'antico e la letteratura vitruviana», *Contropazio*, año IV, n.º 7, julio, 1972, pp. 19-47, y Linda Pallecchia, «Architects Read Vitruvius: Renaissance interpretations of the Atrium of the Ancient House», *JSHA*, LI, diciembre, 1992, pp. 377-416.

<sup>13</sup> «Vitruvio heleniza con frecuencia, y de buenas a primeras es difícil de entender, aun con las ilustraciones de Jocundo Veronese, por lo cual el viejo sistema de edificación que preconiza cayó en desuso, y no sin razón», *Las Disciplinas* (1531), Ed. Lorenzo Riber, Madrid, 1992, t. II, p. 601.

<sup>14</sup> Pier Nicola Pagliara, *op. cit.*

<sup>15</sup> Los mismos grabados de la edición de Fra Giocondo fueron reutilizados en las dos ediciones de Filippo de Giunta (Florencia, 1513 y 1522), así como en la traducción italiana de Francesco Lucio da Castel Durante (Venecia, 1524).

<sup>16</sup> P. N. Pagliara, *op. cit.*, p. 24. L. Pallecchia, *op. cit.*, p. 402. Francesco Paolo Fiore, «Vitruvian Architecture in the illustrations of Cesariano», en *Vitruvio. De Architectura. Translatio commentato et afigurato da Cesare Cesariano*, ed. Polifilo, 1981, p. LXXXIII.

<sup>17</sup> «A estos autores técnicos sumará a Grapaldo, en su tratado *De la casa*, no por lo que se refiere a la frase, sino a la explicación de los vocablos; tiene más voluntad que realidad; casi todo lo que lleva lo tomó de Plinio. En determinados pasajes en que anduvo perplejo deja también perplejo al lector», Luis Vives, *op. cit.*, pp. 601-602.



vieron en el texto la diferenciación de dos espacios contiguos pero independientes<sup>18</sup>, creando así un modelo de casa que aunque ellos creían más fiel al tratado romano, en realidad era una perversión del texto que la arqueología se ha encargado de demostrar como rigurosamente falsa.

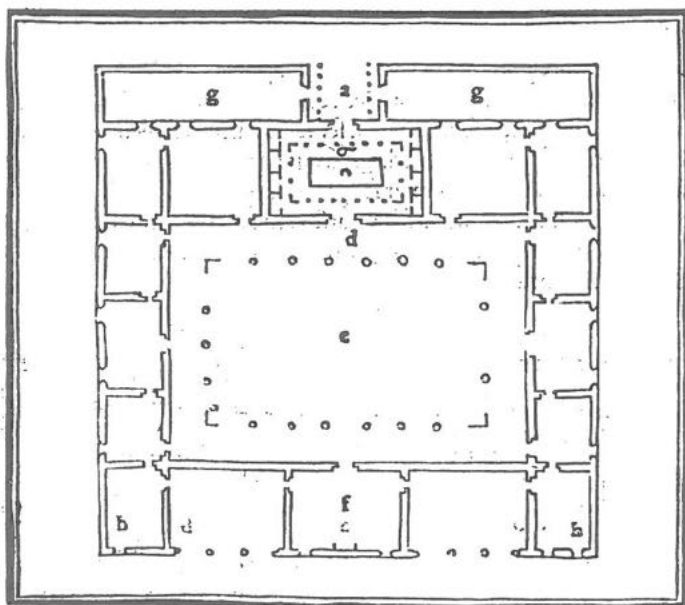


Fig. 1.

La separación del atrio y del cavedio convertía por tanto al primero en una especie de vestíbulo abierto —es decir, coincidente con el «compluvium»— o incluso techado, tal y como lo vieron algunos de los primeros comentaristas italianos. Ésta es una solución adoptada por numerosos exegetas de Vitruvio en el primer Renacimiento. Junto a Grapaldo se encuentra por ejemplo Flavio Biondo, en cuya *Roma triumphans* (1482)<sup>19</sup>, el atrio es descrito claramente como una dependencia semejante al vestíbulo, siguiendo para ello a Aulo Gellio y colocándola lo mismo que este último fuera de la casa<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Gabrielle Morelli, «L'Architettura di Vitruvio. Una guida illustrata, Firenze, 1988, pp. 74-75.

<sup>19</sup> L. Pellechia, *op. cit.*, p. 382. «Atrium ab atratibus hetruscis dictum vult que sit antierius idemque et vestibulum de quo Aulus Gellius. Qui domos amplas faciebant locum ante ianuam relinquebant, que inter fores domus & viam relictus esset». Cito por la edición latina de Venecia, 1511, f 115 (BUSA, 46467).

<sup>20</sup> Linda Pellechia, *op. cit.*, p. 382. F. Biondo, *op. cit.*, p. 188.

Curiosamente, éste es el sentido en el que parece haberlo entendido el maestro Nebrija en su *Diccionario Latino-Español* (Salamanca, 1492) cuando traduce «Atrium» por «el portal de la casa», mientras que llama «vestibulum» al «portal fuera de casa».

No es posible saber si en su desmañado vocabulario de la arquitectura clásica<sup>21</sup> Nebrija utilizó de primera mano a Vitruvio, cayendo así en la misma interpretación equivocada que los gramáticos italianos, o si por el contrario fue el mismo Flavio Biondo o las fuentes clásicas utilizadas por aquél (Aulo Gellio), las que le llevaron a esta traducción. Lo cierto es que esta utilización de los términos justificaba en cierto modo el rigor clásico de la pretendida reconstrucción de la «domus» romana en la Universidad.

El grabado de Fra Giocondo tiene una leyenda al lado donde se indican cada uno de los elementos de la casa. Primero un vestíbulo pequeño, luego el atrio ligeramente mayor, y detrás el cavedio con el peristilo. Hay, sin embargo, un elemento original que introduce para salvaguardar la simetría de todo el edificio: a ambos lados del vestíbulo se abren dos jardines al aire libre, muy estrechos, a los que se accede a través de sendas puertas practicadas en los muros del vestíbulo. Estos dos espacios se reconocen en la leyenda como «pomaria siue ortus». Cuando se empezó a construir la fachada de la universidad de Salamanca, en lugar de colocar inmediatamente sobre el muro de la entrada, se hizo una extraña operación: se adelantó un cuerpo intermedio, respetando así la fachada original y conservando la primitiva portada que hoy queda cubierta bajo el vestíbulo. Se trata de una portada sencilla, sin ninguna decoración especial que pudiera haber justificado su conservación. Al adelantar este cuerpo de la fachada se violaba la regularidad del edificio, por lo que se creó un muro bajo y almenado que siguiendo la línea de la fachada dejaba a ambos lados del vestíbulo

<sup>21</sup> A. de Nebrija, *Dictionarium latino-español* (1492). La «columna jónica» pasa por ser «coluna de cierta forma» mientras que la «Dorica columna» es traducida por «especie es de mármol». En el *Diccionario Español-Latino* (1495) identifica por ejemplo sin más el «impluvium» con el «compluvium».





Por su parte, Flavio Biondo, aunque era bastante específico en cuanto a la colocación del atrio, no lo era tanto en cuanto a su forma interior, dejando abierta cualquier interpretación que coincidiera con la tomada con el claustro salmantino<sup>27</sup>.

De lo dicho se desprende, no sólo que es sumamente probable que el grabado de Fra Giocondo sirviera de pauta a la reforma del

estudio, sino que las diversas dificultades que desde nuestra perspectiva contemporánea podríamos encontrar, no sólo eran fácilmente salvables desde la óptica de comienzos del siglo XVI, sino que incluso la solución adoptada encajaba a la perfección con un modelo equivocado —pero ampliamente difundido— de la reconstrucción arqueológica de la «domus romana».

---

<sup>27</sup> «Roma triumphans», *ibidem*. Linda Pellecchia, *op. cit.*, p. 387.

## LIBROS DE CUENTAS DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

	MATERIALES	MARAVEDÍES	FOLIO
<i>AUSA 1243 (1518-1522)</i>			
7-X-1518/22-X-1519	madera, cal, herraje, encaladuras	693.000	12
24-X-1519/25-X-1520	madera, cal, herraje, ENTALLADURAS	421.000	22v
25-X-1520/19-X-1521	madera, cal, agua herraje, piedra tosca e blanda e de los santos e de moçarabes e entalladuras	399.506	33v
19-X-1521/11-X-1522	«	355.670	58
13-X-1522/24-X-1523	«	329.795	79v
24-X-1523/ 8-X-1524	«	645.000	98
<i>AUSA 1244 (1529-1541)</i>			
/24-IX-1530	piedra labrada e tosca e de los santos e teja e ladrillo e madera de castaño e pino e de nogal e clavaçon e rejas e cal, arena e agua	672.086	31v
24-IX-1530/7-X-1531	ídem y rejas de yerro e cerrojos e cerraduras	620.053	61v
7-X-1531/12-X-1532	«	573.330y m.º	115
14-X-1532/11-X-1533	ídem (salvo castaño y nogal)	304.648	145v
13-X-1533/3-X-1534	ídem (salvo nogal)	316.791	170v
5-X-1534/13-X-1535	ídem (madera sin especificar)	183.011	208v
/16-IX-1536	obreros e carpinteros e clavazon e trastejadores	30.095	234v
/9-X-1537	peones, teja, ladrillo madera, e otras cosas	51.594	258v
/18-IX-1538	peones, ladrillo, madera e cal	64.461	291v
/20-IX-1539	cal, piedra e teja e e agua e otras cosas ESTUDIO (*)	265.540y m.º	328
/22-IX-1540	(sin especificar)	401.646	358
/22-IX-1540	(sin especificar) HOSPITAL (*)	331.354	405
<i>AUSA 1245 (1542)</i>			
/19-X-1542	(sin especificar)	574.000	34

(\*) En estos casos se concreta el destino de los gastos.





# ARTE Y CIENCIA EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVI. LOS MANUSCRITOS DEL COSMÓGRAFO RODRIGO ZAMORANO

ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ

Universidad de Sevilla

Frecuentemente se ha insistido en la trascendencia que, para la economía sevillana, tuvo el establecimiento en la ciudad de la Casa de la Contratación de las Indias, en 1503. Aunque tal hecho resulta innegable, parece que los brillos del oro americano han atraído en exceso a los investigadores, hasta el punto de resultar deslumbrados. Sin embargo, poco o nada se ha valorado la incidencia de dicho organismo indiano, creado para centralizar la entrada y salida de gentes y productos hacia y desde el Nuevo Mundo, en el desarrollo de la ciencia y del arte hispalenses. Frente a este silencio, las páginas que siguen pretenden, como avance del profundo estudio que el tema requiere, poner de manifiesto hasta qué punto las actividades de los hombres relacionados con dicha Casa sirvieron para renovar el pensamiento y la cultura, en general, de la sociedad sevillana y española del quinientos.

Una de las personalidades más destacadas y controvertidas de cuantas estuvieron vinculadas con dicho organismo durante el siglo XVI fue Rodrigo Zamorano<sup>1</sup>. Hombre de amplios conocimientos y sólida formación científica, unía a su general curiosidad una desmedida ambición profesional, manifestada en la acumulación en su persona de todos los cargos relacionados con los asuntos de la navegación que llevaba dicha Casa. Así, como catedrático de Cosmografía, era responsable de la enseñanza de los pilotos que hacían la carrera de las Indias, mientras como cosmógrafo fabricaba los instrumentos para la navegación y hacía las cartas de marear y, en su condi-

ción de Piloto Mayor, presidía el Tribunal encargado de juzgar los conocimientos de los primeros, dictaminando a la vez sobre los segundos y las cartas de marear. Tal situación originó recelos y suspicacias, dando lugar a enfrentamientos y a pleitos, entre los que sobresalen los mantenidos con el napolitano Domingo de Villarroel y con el francés Pedro Gratio. Sin embargo, no es el momento de comentar tales cuestiones. Lo que ahora interesa es resaltar los conocimientos que, en materia artística, poseyó Zamorano, según se deduce de diversos manuscritos que, encuadrados conjuntamente, precedidos de un somero índice y de una nota sobre la autenticidad de los mismos, se conserva en la Biblioteca Capitul y Colombina de Sevilla<sup>2</sup>. Dicho autor era conocido, hasta el momento, por su traducción de los seis primeros libros de la *Geometría de Euclides*, aparecido en 1576, por su *Cosmografía: Compendio del Arte de Navegar*, publicado en 1581 y, sobre todo, por la *Cronología y Repertorio de la Razón de los Tiempos*, editado en 1621<sup>3</sup>. Pero estas obras, de capital importancia en el panorama de la ciencia española del siglo XVI, son sólo una muestra de su espíritu inquieto y su permanente deseo de saber<sup>4</sup>. Prueba de ello es su interés por las

<sup>2</sup> Biblioteca Capitul y Colombina (B.C.C.), manuscrito 82-4-13.

<sup>3</sup> Los tres libros fueron publicados en Sevilla. El primero salió de la imprenta de Alonso de la Barrera y está dedicado al canónigo de la catedral y gran humanista Luciano de Negrón. El segundo lo imprimió Juan de León, dedicándose al Presidente del Consejo de Indias, D. Diego Gasca de Salazar. El tercero vio la luz en las prensas de Francisco de Lyra.

<sup>4</sup> Para una valoración de la edición de Euclides por Zamorano y su utilidad en la fabricación de instrumentos de medición, consúltese Vicente Maroto, M. I. y Esteban Piñero, M., *Aspectos de la Ciencia*

<sup>1</sup> Véase al respecto Pulido Rubio, José, *El Piloto Mayor de la Casa de la Contratación de Sevilla*, Sevilla, 1923, pp. 174-213.

plantas exóticas, con las que organizó en Sevilla un pequeño jardín botánico, o por las curiosidades naturales, con las que integró una colección a manera de cámara de las maravillas.

En esta misma línea de extraordinaria curiosidad deben inscribirse los manuscritos anteriormente aludidos, integrados, según se especifica en el índice incorporado al agruparlos en forma de libro y en el que se intercala una interesante nota, por:

«1° Borradores y apuntes de dicha Cosmografía(sic) que despues se imprimio mas corregida.

2° Un pedazo de traducción del Blondo; Libro 1° y parte del segundo todo en 16 hojas.

3° Otro pedazo de traducción de los libros de Pintura de Leon Baptista Alberto; el primero en 6 hojas.

Al fin hai una nota de letra del mismo Zamorano en que afirma haver traducido algunos años antes de latin en romance los 10 Libros de Arquitectura del dicho Leon Baptista Alberto; que anombre ageno (dice) andan impresos aunque no limados, por haverseme tomado en borrador. Y no citando otra traducción castellana dellos Don Nicolas Antonio que la de Francisco Lozano arquitecto de Madrid impreso alli por Alfonso Gomez en 1582 folio parece que su verdadero autor es nuestro Zamorano como con mas extension digo alli.

4° Discurso de las fortificaciones; es también un pedazo informe con 4 capitulos.»<sup>5</sup>

*Aplicada en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, 1991, pp. 219-227.

<sup>5</sup> El autor del índice y de la nota intercalada en el mismo, debe ser el recopilador de los manuscritos y autor, asimismo, de una larga explicación, con párrafos tachados, sobre la traducción publicada por Francisco Lozano en 1582. Dicho personaje, que firma Araujo, trata de demostrar la autoría de Zamorano sobre los manuscritos que integran el «libro», basándose en cuestiones caligráficas al compararlos con las cuentas del mayordomo del Colegio de Santa María de Jesús de Sevilla en los años 1641-1643, llamado Rodrigo Zamorano. Tal labor resulta equivocada, pues el cosmógrafo de dicho nombre falleció en 1620. La identidad de nombre y apellido hace sospechar que el citado mayordomo de la Universidad sevillana fuera el hijo mayor del propio cosmógrafo.

Si la simple enumeración de los contenidos resulta ya enormemente elocuente y atractiva, el texto con el que se interrumpe el índice es de la mayor trascendencia. Respecto a aquéllos, el primero debería responder a una versión de la que sería una de las principales aportaciones de Zamorano al desarrollo de la carrera de Indias, la *Cosmografía*. Sus enseñanzas en la Casa de la Contratación fueron, a la vez, el origen y el resultado de esta obra, cuya utilidad, pese a su carácter erudito, es notoria. En sus páginas se evidencia la amplitud de los conocimientos de su autor, especialmente sobre matemáticas y geometría, ciencias consideradas como el verdadero fundamento de las otras materias, tal y como él mismo señala en diferentes ocasiones e incluso en el prólogo de su traducción de Euclides, ya citada.

No obstante, el texto manuscrito no corresponde a la obra antes comentada, sino a la *Cronología*, siendo erróneo, por consiguiente, el título que le otorgaba el autor del índice. Las páginas de dicha obra manuscrita aparecen algo desordenadas respecto a la edición impresa, resultando evidente, al cotejar ambas, que se efectuaron algunos cambios y correcciones antes de su definitivo envío a las prensas. Respecto al texto impreso se detectan lagunas en el que sería el libro cuarto de la obra, faltando en el quinto los listados con los nombres de los sumos pontífices, emperadores de Roma y reyes de España, Navarra, Portugal y Aragón, con los que finaliza la obra. Evidentemente, la versión manuscrita carece del repertorio de ilustraciones que tanto enriquecen y atraen en el texto impreso. Por cierto que aunque éste no vio la luz hasta 1621, como ya se señaló, la autorización real para ello data de 1584.

En relación con el denominado «pedazo de traducción de Blondo», el encabezamiento del propio manuscrito aclara que corresponde a la «Historia del Blondo de la declinacion de el Imperio hasta su tiempo que corrieron mil años recopilada por el papa Pio». Con tal nombre pudiera creerse que respondía a una traducción del *Historiarum ab inclinatione Romani Imperii*, original de Flavio Biondo y publicado en Venecia en 1483. No obstante, el propio título del manuscrito indica que el texto en español parte de la traducción al italiano

que de dicho incunable realizara Lucio Fauno. Dicho autor llevó a cabo dos ediciones de su obra, con ligeras variantes en el nombre, circunstancia que permite señalar que fue la segunda, aparecida en Venecia en 1547, la utilizada por Zamorano. Ésta se titulaba *Le Historie del Biondo, da la declinatione che l'imperio di Roma, insino al tempo suo (che vi corsero circa mille anni). Ridotte in compendio da Papa Pio, e tradotte per Lucio Fauno in buona lingua volgare*<sup>6</sup>. No obstante, es preciso señalar que Rodrigo Zamorano sólo aporta en su traducción los dos primeros libros de los cuatro que integran el original.

El fragmento de traducción del tratado *De Pictura* de Alberti es, desde luego, uno de los hallazgos más interesantes de la literatura artística escrita en castellano durante el siglo XVI. En primer lugar, por tratarse del primer intento por volcar a una lengua romance, distinta de la italiana —Lodovico Domenichi publicó en Venecia en 1547 una traducción en dicho idioma—, el texto albertiano. En segundo término, porque su existencia prueba que fue una obra más conocida y valorada, en los medios intelectuales españoles, de lo que hasta ahora se había estimado. Finalmente, porque su traducción surgió en un ambiente científico, no propiamente artístico como sería de esperar, centrado en el mundo de las matemáticas, ciencia tenida por fundamento de los restantes saberes y que estará en el origen de la Academia que fundará en Madrid el rey Felipe II.

La incompleta traducción de Zamorano lleva por título *Libro Primero de pintura de Leon Baptista Alberto*, ocupando un total de 12 páginas. El texto aparece acompañado de algunos sencillos dibujos aclaratorios sobre elementos y cuestiones geométricas —líneas, ángulos, superficies y rayos visuales—, si bien «corpus» gráfico está incompleto, pues existen espacios en blanco, interrumpiendo el texto, para intercalar unos dibujos que no llegaron a realizarse. Por causas desconocidas, la traducción se interrumpe prácticamente a la mitad del li-

bro primero, cuando se iba a iniciar el comentario sobre el conjunto de superficies que se contemplan en un solo golpe de vista<sup>7</sup>.

El manuscrito continúa con la nota a la que aludía el texto incorporado entre los apartados tercero y cuarto del índice, relativo a la traducción española de los libros de arquitectura de Alberti. Dice así:

«Hesido siempre aficionado ala discrecion y buen conocymiento de cosas deLeon Baptista Alberto, que me haya parezido hazer no pequeño servicio a mi nacion, si lo que este autor escrivio enlatin y en lengua toscana, en las quales era peritissimo, lo comunicase yo alosque destas dos lenguas han estudiado poco y assilos años passados traduxe delatin a Romance losdiez libros dela architectura, que debaxo de nombre ageno andan impresos, aunque no limados por haverseme tomado en borador y aora pareciendome que assi entrelos pintores de España como entre los que miran sus pinturas hay gran falta de las advertencias y preceptos necesarios para obrar y juzgar que en esta arte se haze me parezio sacar tambien en nuestra lengua estos tres libros de la pintura para que deaqui adelante los curiosos puedan mejor juzgar deestas cossas y agradarse delo bueno y saver vituperar lomalo, lo qual nosera de pequeño provecho para los pintores pues enestos libros suautor puso tantos y tanutiles advertencias de que puedan aprovecharse todos.»

El texto transcrito es de enorme trascendencia, pues no sólo señala la intención con que se emprendió la traducción del *De Pictura*, sino, especialmente, porque en el mismo se autoproclama Zamorano como el verdadero autor de la versión española del tratado *De re aedificatoria* de Alberti. Al respecto, es significativo que la nota intercalada en el índice de los manuscritos señale que dicha traducción no puede ser otra que la publicada en Toledo en 1582, por el impresor Alonso Gómez, bajo la autoría de Francisco Lozano. En varias ocasiones se

<sup>6</sup> En el título de la primera edición no figura la frase que va entre paréntesis. Fue publicada en 1543 en Venecia por Michele Tramezzino, el mismo impresor que realizó la segunda edición cuatro años más tarde.

<sup>7</sup> Existe una reciente traducción al francés del *De Pictura*, precedida por un interesante estudio introductorio de Sylvie Deswarte-Rosa. Alberti, Leon Battista, *De la Peinture. De Pictura* (1435). París, 1992.



había señalado el casi absoluto desconocimiento que se tiene sobre este personaje, que fue maestro de obras de albañilería y alarife municipal de la villa de Madrid, cuya actividad profesional no parecía encajar con la del intelectual que correspondería al traductor del texto albertiano. Es más, se había puesto de manifiesto cómo las frases por las que Juan de Herrera daba su visto bueno a la traducción e incluso las del privilegio real para su edición, daban a entender que Lozano había sido más el editor que el auténtico traductor<sup>8</sup>. Tales sospechas se confirman ahora gracias al texto de Rodrigo Zamorano, a la vez que se demuestra su autoría sobre la traducción del tratado de Alberti, cuya edición no satisfizo al cosmógrafo por cuanto el trabajo se había enviado a la imprenta antes de pulirlo. Por cierto que es ésta la única queja expresada por Zamorano, lo cual parece ser prueba de su previo acuerdo con Lozano para proceder a la edición del libro. Desde luego, conociendo su carácter y disposición a promover pleitos, si el alarife madrileño hubiera actuado por su cuenta, usurpándole el trabajo y dándolo a la luz sin su consentimiento, Zamorano habría iniciado alguna causa contra él, especialmente al considerar los beneficios económicos que se derivarían de la edición.

El último de los manuscritos lleva por título «Discursos delas fortificaciones», texto incompleto, con acotaciones marginales y numerosas correcciones, que ocupa 17 páginas, algunas de las cuales aparecen deterioradas, rotas y con lagunas. Resulta indudable que Zamorano pensó incorporarle ilustraciones, pues varias hojas ofrecen espacios en blanco. El texto se pensó en forma de libros, conforme al uso humanista, del que sólo se escribió el primero y no completo, articulándose en cuatro capítulos. El primero se titula «De diversas posturas y sitios de las fortalezas», señalándose en el mismo las ventajas e incon-

venientes de los emplazamientos en llano, en zona montuosa, a orillas y dentro del mar o de una laguna. El segundo se denomina «De diversos modos de fortificar en los tiempos pasados y delos defectos suyos», dedicándose a analizar lo inapropiada que resultaba la forma y disposición de las torres para el uso de la artillería. El tercer capítulo se titula «De varias figuras y formas de cercas y dela perfection y imperfection suya», centrándose en el tema de los baluartes. El cuarto y último lleva por título «De los costados», atribuyéndose a su correcta disposición la seguridad de la defensa.

Respecto a los «Discursos delas fortificaciones», Zamorano no indica si se trata de una obra original suya o de la traducción de un texto ajeno. Considerando su temática y la forma de presentar el tema, pudiera estimarse que respondía a una elaboración personal, basada en teorías y propuestas de autores italianos precedentes, caso de Cataneo, Maggi y Castriotto, Zanchi y Marchi. Sin embargo, su propio título y el de los cuatro capítulos que integran el manuscrito demuestran que se trata de una traducción de la obra homónima *Discorsi delle Fortificationi*, escrito por Carlo Tetti. Dicha obra tuvo varias ediciones en italiano y una en francés, enriqueciéndose las sucesivas impresiones con nuevos textos, materias e imágenes. Al contar la traducción de Zamorano con un solo libro, articulado en los cuatro epígrafes antes enunciados, puede asegurarse que utilizó la primera edición, aparecida en Roma en 1569, la única que ofrece dicho esquema. En el caso de haber contado con algún ejemplar de las ediciones venecianas de 1575 y 1589, posiblemente el texto incluiría las materias en ellas incorporadas por el propio Tetti<sup>9</sup>. Respecto a la edición romana, la única diferencia del manuscrito de Zamorano es la ausencia de ilustraciones, si bien, como se indicó, estaba pensada su inclusión, pues el texto ofrece espacios en blanco para intercalarlas.

<sup>8</sup> Así lo indicaban Bustamante, Agustín, y Marías, Fernando, «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, p. 202. Dicha opinión es seguida por Rivera, quien considera a Lozano como simple editor de la traducción. Véase Rivera, Javier, *El tratado «De Re Aedificatoria» del genovés Leon Battista Alberti*, prólogo a la edición de la traducción castellana, Madrid, 1991, p. 51.

<sup>9</sup> Respecto a las principales obras de fortificación publicadas en Europa en el siglo XVI y, más concretamente, sobre las ediciones del libro de Tetti, véase Mariátegui, Eduardo de, *El Capitán Cristóbal de Rojas, Ingeniero Militar del Siglo XVI*, reed. Madrid, 1985, pp. 122-125.



Aunque la traducción de un libro sobre el arte de fortificar podría ser considerada como prueba evidente de la amplitud de conocimientos e intereses de Zamorano, no puede olvidarse cuál era la base de dicha ciencia, las matemáticas. Prueba de ello es que dicha materia, cuya cátedra en la Universidad de Salamanca le fue ofrecida a Zamorano en dos ocasiones, sin que llegara a aceptarla, ocupa la primera parte del único tratado español de fortificación que vio la luz en el siglo XVI, la *Teoría y Práctica de Fortificación*, publicado por Cristóbal de Rojas en 1598<sup>10</sup>. Por cierto que este arquitecto e ingeniero militar basa su tratado en la geometría de Euclides, cuyos seis primeros libros tradujo Zamorano, como ya se vio. Por otra parte, debe recordarse que, conforme a la opinión de Juan de Herrera, fueron las matemáticas la base de las distintas disciplinas integradas en la ya aludida Academia fundada por Felipe II.

Un último aspecto a considerar en relación con los manuscritos integrantes del «libro» conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina, es el relativo a la fecha de re-

dacción de los mismos. Ninguna indicación existe en los mismos que permita señalar, ni siquiera aproximadamente, el momento en que fueron escritos. No obstante, cabe establecer alguna hipótesis sobre el momento en que fueron reunidos, basada en la fecha de publicación de algunos de los trabajos de Zamorano. Así, el hecho de no figurar entre los manuscritos el texto de la *Geometría de Euclides*, aparecido en 1576, ni el de la *Cosmografía*, editado en 1581, y sí el correspondiente a la *Cronología*, publicado en 1621, podría indicar que la agrupación de los manuscritos se hizo después de ver la luz los dos primeros libros, razón por la que los respectivos textos se habrían eliminado, y antes de elaborarse la versión definitiva que del tercero se enviaría a la imprenta. De ser así, los restantes textos se podrían haber redactado con anterioridad a la conclusión de dicha tarea, lo cual ocurrió antes de 1584, año de la provisión real que autorizaba la publicación de la *Cronología*. Tal posibilidad es una simple conjetura que el tiempo y futuras investigaciones se encargarán de confirmar o rebatir.

<sup>10</sup> Dicha obra, unida a otras del mismo autor, han sido reeditadas, con un comentario preliminar de Ramón Gutiérrez, como Rojas, Cristóbal de, *Tres Tratados sobre Fortificación y Milicia*, Madrid, 1985.



# FUENTES LITERARIAS DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN «LOS VEINTIÚN LIBROS DE LOS INGENIOS...», CON ESPECIAL REFERENCIA A LOS «LIBROS DE ARQUITECTURA» DE ALBERTI

NICOLÁS GARCÍA TAPIA

Universidad de Valladolid

## INTRODUCCIÓN

El manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid titulado *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*<sup>1</sup>, atribuido hasta hace poco a Juanelo, es más conocido por la polémica en torno a su autor que por su contenido y por las fuentes en las que se inspiró.

En el primer aspecto de la cuestión, la autoría, no vamos a entrar ahora, puesto que los documentos que demuestran la intervención del aragonés Pedro Juan de Lastanosa han sido ya presentados en varias ocasiones<sup>2</sup>. En cuanto al contenido —fundamentalmente sobre la utilización del agua, aunque tiene muchas cosas más— estamos realizando un amplio estudio para analizarlo y compararlo con lo que se escribió en su época. Finalmente, nos ocuparemos aquí de las fuentes que ha utilizado el autor, especialmente de los textos de Alberti referentes a la Arquitectura.

## CITAS A AUTORES CLÁSICOS

A pesar de que bastante de la información contenida en *Los veintiún libros...* procede de la propia experiencia del autor, son muy abundantes las citas librescas, sobre

todo aquellas que provienen de los escritores de la antigüedad clásica. Quien escribió el manuscrito era un lector de textos antiguos, como él mismo confiesa:

«Porque quien lee los autores antiguos o escritores, quién duda que en Italia...»  
(Libro 1, fol. 13r)

Hemos resumido en el cuadro del apéndice los autores que se citan en *Los veintiún libros...* Aunque algunos procedan de lecturas indirectas, la mayor parte son fruto de la consulta, para lo cual el autor debía disponer de una amplia biblioteca. Algunos autores son citados insistentemente, entre ellos Aristóteles, Catón, Columela, Plinio (el más citado), Teofrasto y Vegetio, por no hablar de los autores más relacionados con la materia del manuscrito, como Vitruvio, Frontino, Alberti, Serlio y otros que comentaremos con detalle.

Pero nuestro escritor no se limita a citar a las autoridades, sino que las comenta, contraponiendo sus opiniones y no dudando en mostrar a veces su desacuerdo. Es indudable que ha tenido que manejar una amplia bibliografía que sólo en escasas ocasiones estaba traducida al castellano. Su dominio del latín y su conocimiento de los filósofos de la antigüedad, señalan de nuevo la personalidad de un autor humanista, cuyas lecturas no se limitaban a las puramente técnicas. Examinaremos más de cerca algunas de las fuentes que el autor del manuscrito ha manejado.

## LEON BATTISTA ALBERTI EN «LOS VEINTIÚN LIBROS...»

No es preciso insistir aquí en la influencia que Alberti tuvo entre los arquitectos

<sup>1</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 3372-3376. Pseudo-Juanelo Turriano, *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Madrid, 1983. Prólogo de J. A. García-Diego.

<sup>2</sup> En nuestro artículo «Y sin embargo es Lastanosa», *Técnica Industrial*, n.º 203, 1991, pp. 16-24, resumimos la polémica y presentamos los resultados de nuestra investigación en la autoría del manuscrito, comprobando sus avatares desde que lo escribió Lastanosa, hacia 1570, hasta que llegó a la Biblioteca Nacional, dos siglos después.

del Renacimiento. También la tuvo entre los ingenieros, y en *Los veintiún libros...* el autor renacentista más citado es precisamente Alberti.

Su libro más famoso, *De re aedificatoria*, lo inició en 1443, fue muy divulgado en manuscritos muy retocados y publicado en latín (Florencia, 1485) después de la muerte de Alberti, que había ocurrido en 1472. Sobre la edición de 1550, traducida al italiano por Cosimo Bartoli, hablaremos después, por el especial interés que tiene uno de los ejemplares que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Alberti tuvo una gran difusión entre los eruditos del Renacimiento, también entre los españoles, al contrario que Frontino. Entre los que lo tenían en su biblioteca en una fecha anterior o contemporánea a *Los veintiún libros...*, están el Marqués de Cenete, Hernando Colón, el V Duque del Infantado, Diego de Colmenares, e incluso el propio Felipe II. Muchos artistas lo tenían en varias ediciones e incluso en distintas lenguas, como Hernán Ruiz, Pedro Juan de Lastanosa, Juan Bautista de Toledo, Ribero Rada, Fabricio Castello el Bergamasco, Juan de Herrera, Pedro Monte de Isla, Juan de Arfe Villafañe, Jaime Farnegas, etc.<sup>3</sup>

En *Los veintiún libros...* hay varias partes que son deudoras del libro de Alberti. Varias de las señales para encontrar agua (libro 2) también están en el texto de Alberti *De re aedificatoria*, como se especifica, aunque con un error del copista en el título latino, en el libro 6, fol. 77r. Por esto algunos párrafos parecen incluso traducidos de Alberti, como hizo con Vitruvio. Tampoco en esta ocasión pudo utilizar nuestro autor la primera versión española de Francisco Lozano<sup>4</sup>, por otra parte desordenada y poco correcta, que no se publicaría hasta 1582. Algunos párrafos nos demostrarán la diferente versión sobre un mismo texto original de Alberti de *Los veintiún libros...* respecto de la de Lozano:

«En Istria hay una piedra que conforma mucho con el mármol, mas ella es tal que, tocándole vapores o flamas de fuego, se va en asclas...»

(*Los veintiún...*, libro 17, fol. 253v)

«En Istria tienen una piedra semejante al mármol que, tocada con el vapor y llamas, luego se hiende...»

(Lozano, libro II, cap. IX, 50.19)

«Hacer como aquellos que socorrieron con nueces aquellos que estaban sitiados...»

(*Los veintiún...*, libro 18, fol. 361r)

«Porque imitando a aquellos que esparcieron nueces en el río, las cuales cogidas comieron los sitiados...»

(Lozano, Libro IV, cap. VI, 113, 15)

«... Aquella nave que hizo hacer Trajano, la cual hizo poner dentro del lago de Reçia, la cual se anegó y estuvo dentro de la agua mil y trescientos años anegada y muy pocos años ha que ella fue sacada...»

(*Los veintiún...*, libro 20, fol. 437v)

«El navío de Trajano sacado del lago de la Ricia en estos días, mientras yo ordenaba estas cosas que escribimos, en el cual lugar había estado zambullido y desamparado por más de mil y trescientos años...»

(Lozano, libro V, cap. XII, 142.8)

Esta última noticia muestra hasta qué punto fueron tomadas literalmente de Alberti, por el autor de *Los veintiún libros...*, algunas de sus noticias. Alberti estaba escribiendo su original en la primera mitad del siglo XV, lo que justifica los 1300 años que el barco de Trajano (muerto en 117) permaneció hundido. Al parecer, se hicieron varios intentos para sacar esta embarcación en tiempo de Alberti y luego, en 1535, por de Marchi<sup>5</sup>. Posiblemente a esta última se refería el autor de *Los veintiún libros...*, cuando dice que «hace pocos años fue sacada» la embarcación.

<sup>3</sup> Prólogo de J. Rivera a *De Re Aedificatoria* de Alberti, Edición Madrid, 1991.

<sup>4</sup> León Baptista Alberto, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, Alonso Gómez, 1582. Edición de L. Cervera, Madrid, 1977.

<sup>5</sup> Agradezco esta información al profesor Claude Bérard, de la Universidad de Lausanne.



Aparte de estas y otras noticias, algunos de los lugares citados a propósito de materiales de construcción (libros 16 y 17) proceden del libro de Alberti, como la ya citada Istria, el puerto de Baya, ya inutilizado, el lago de Pie de Luco, el río Nera, etc.

Además de referencias a asuntos concretos del libro de Alberti, hay una serie de conceptos generales que se encuentran implícitos en *Los veintiún libros...* Se trata de los principios albertianos, que desarrollan los de Vitruvio, de la «necesidad» (*necessitas*), la «comodidad» (*commoditas*) y el «placer» (*voluptas*). En *Los veintiún libros...* son aplicados a las obras de ingeniería, en las que impera la «necesidad» y la «comodidad», sin perjuicio del «placer» estético y del disfrute público. La obra del ingeniero queda en el manuscrito impregnada del espíritu albertiano. El ornamento de los edificios de ingeniería se deja para cuando la obra vaya a integrarse en la ciudad, pero debe atenerse a los órdenes clásicos, sin «menuderías»:

«Si por caso se hubiese de hacer dentro de alguna ciudad algún edificio desta calidad, en tal lugar convendrá usar un tanto más (de) policía, y aún de alguna poca más (de) delicadeza, en poner algunas cornisas, y arquitrabes, y capiteles, y basas, frisos, y algunos encasamientos con algunas figuras, para ornamento de tales edificios. Mas conviene tener en esto una muy grande discreción en saber acomodar estos ornamentos y ponerlos en lugares convenientes y que correspondan con la grandeza del edificio. Y que no haya menuderías, que después (de) que ellas son puestas en la obra, no se ve de ellas ninguna cosa de cuantas se habrán puesto.»

(Libro 6, fol. 90v)

Pero el autor de *Los veintiún libros...* manejó también una versión de Alberti en italiano de la que utilizó los comentarios que estaban escritos al margen del ejemplar. Esta circunstancia merece una cierta atención.

#### UN EJEMPLAR DEL LIBRO DE ALBERTI COMENTADO

Uno de los ejemplares de *L'Architettura* de Leon Battista Alberti traducida por Co-

simo Bartoli (Florence, 1550) que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>6</sup>, contiene una serie de dibujos y comentarios del mayor interés para la arquitectura renacentista. Según A. de Bustamante y F. Marías<sup>7</sup>, estos comentarios están realizados en los años de 1560, por un arquitecto anónimo que escribía en castellano con numerosos aragonesismos. Para el lingüista Rafael Lapesa, este comentarista anónimo podría tener un origen catalán. De lo que escribe al margen del libro, se deduce que conocía Cataluña, Valencia, Aragón y Castilla, aparte de haber estado en Italia —en Nápoles y en la Roma de Pablo III— así como en Francia.

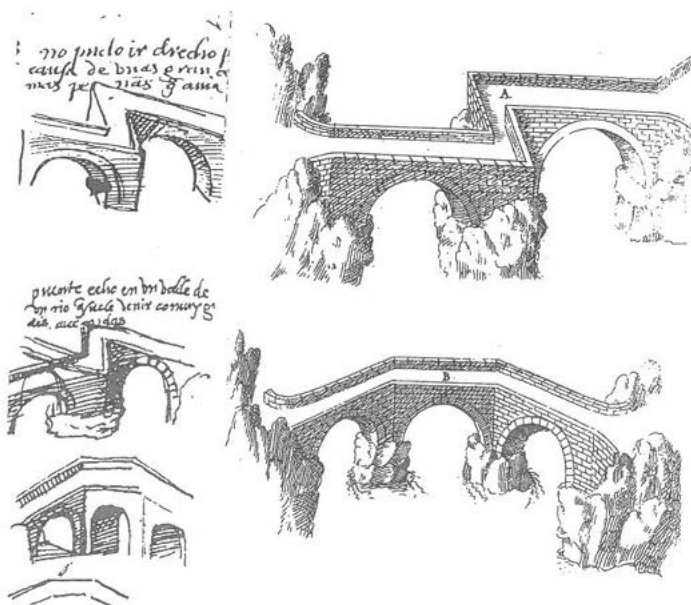


Fig. 1. Croquis de puentes en los comentarios de un anónimo catalán en un libro de Alberti y puentes de «Los veintiún libros...».

Partiendo de las referencias bibliográficas que proporciona, se pueden datar sus anotaciones en una fecha no muy posterior a 1560, ya que cita a Serlio, Cataneo y Barbaro, pero no a Vignola. Sus anotaciones son muy variadas y conciernen a la arquitectura militar, la ingeniería civil, los puentes, los puertos, las vías fluviales, las cisternas, los procedimientos para hacer el agua potable, el urbanismo, los instrumentos topográficos y las máquinas, incluidas las de los molinos. Como vemos, una serie

<sup>6</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, E. R. 2519.

<sup>7</sup> A. Bustamante y F. Marías, «La révolution classique: de Vitruve à l'Escorial», *Revue de l'Art*, C.N.R.S., 1985, pp. 29-40.

de temas comunes a los de *Los veintidós libros...*

Sin embargo, a diferencia del manuscrito, es la arquitectura su principal objeto de atención: los órdenes arquitectónicos, los templos, las tumbas, las escaleras, etc. En sus comentarios, el anónimo arquitecto expresa claramente su interés por las obras antiguas, alineándose claramente con la co-

Frago Gracia, estudioso del lenguaje del manuscrito aragonés.

Frago encuentra, en los comentarios al libro de Alberti, dialectismos aragoneses como en *Los veintidós libros...: paredes, calcina, como le pareçera, fer(r)adas, rejola, como se querrá, fuir*. No halla, sin embargo, rasgos fonéticos del tipo *çufir* de *Los veintidós libros...* Tampoco abundan tanto los dobles sinónimos. De ellos cita «caños o alcaduces», «aguadito o maripiente o gallipiente», «las pilas de los puentes o cuchillos o pilastros», pero se dan en número mucho menor, comparativamente hablando, que en las de *Los veintidós libros...* Coincide también la expresión «donde nace la ierva que llaman de mulero los castellanos», si bien no da la equivalencia latina y sí otra semejanza léxico-semántica dialectal (*lapaza*), que no traen *Los veintidós libros...*

Según Frago, por todos estos datos no podría asegurarse que fuera un mismo autor, pero tampoco negarse, pues las coincidencias están presentes, lo que no quiere decir que no pudieran verificarse en escritores científicos diferentes, pero, eso sí, de la misma región. Tampoco le parece igual el estilo de ambos escritos, habiendo en el comentador de Alberti expresiones desconocidas en *Los veintidós libros...: «esta envinçión es del comentador», «aconséjote», «dígo te que...», sin que por ello pueda descartarse del todo la identidad de los autores que, en todo caso, son de una misma zona, según concluye Frago<sup>8</sup>.*

Hay pues coincidencia entre dos expertos lingüistas en el origen catalano-aragonés del anónimo arquitecto comentador de Alberti. Frago señala que es de la misma región de origen que el autor de *Los veintidós libros...* Para este filólogo, la zona más probable de origen del autor del manuscrito se sitúa en Huesca, cerca de la frontera catalana. El comentador parece proceder de la zona de Cataluña próxima a Aragón. Sin embargo, a pesar de las múltiples coincidencias entre ambos textos, hay que descartar que sean del mismo autor. Frago ya señaló algunas diferencias lingüísticas y de estilo, pero la separación es mayor en la

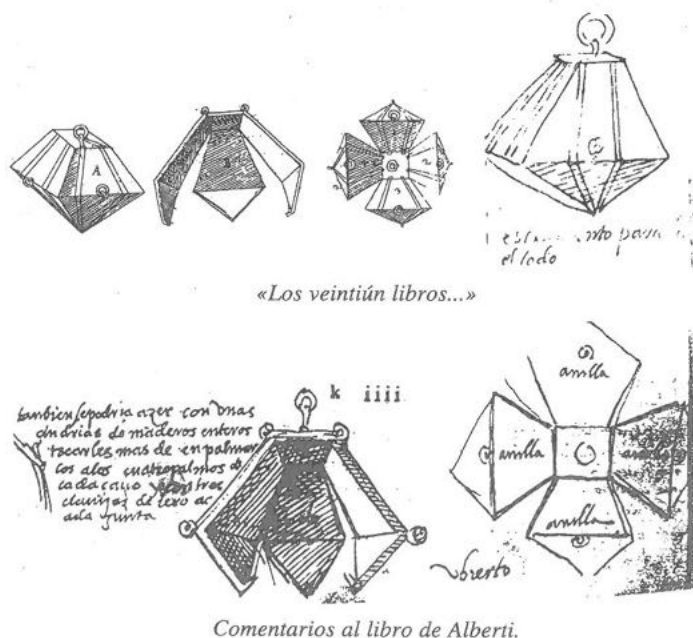


Fig. 2. Dibujos de cucharas para dragas de puertos en «*Los veintidós libros...*» y en los comentarios al libro de Alberti.

riente de renovación renacentista que toma sus bases en el clasicismo romano, y criticando la arquitectura gótica y morisca española. Demuestra tener una sólida formación teórica en arquitectura y en la finalidad del escrito se advierte un afán didáctico, destinado a los artífices que debían realizar obras y edificios.

Existe, pues, una ideología común entre este anónimo arquitecto catalán y el autor de *Los veintidós libros...*, que se acentúa al comparar algunos de los dibujos de obras de ingeniería civil: puentes, máquinas y otras instalaciones hidráulicas. La coincidencia con algunas ilustraciones de *Los veintidós libros...*, así como de algunos comentarios a las máquinas, son dignos de atención. Por este motivo, hemos querido comprobar las relaciones lingüísticas entre el comentarista de Alberti y el autor de *Los veintidós libros...*, sometiendo algunos de los comentarios al examen del profesor

<sup>8</sup> Agradezco al profesor J. A. Frago Gracia estos comentarios.

formación. El comentador de Alberti es un arquitecto y su especialidad son los estilos arquitectónicos del Renacimiento. Para el autor de *Los veintiún libros...*, son las máquinas.

Algunas de las coincidencias entre los dibujos del comentador de Alberti y los de *Los veintiún libros...* se encuentran principalmente en el capítulo de puentes y en el de los puertos. En este último libro se puede señalar la semejanza, en ambos escritos, entre los dibujos de las cucharas para sacar el lodo del fondo del agua y los artificios para la defensa de los puertos. Pues bien, se trata, en este último caso, de unas ilustraciones coincidentes del texto de Alberti, que dice:

«Sobre toneles unidos unos a otros, dispón maderos y tablas rectos y ensamblados en sentido transversal y formando un todo compacto, y a continuación, de forma que sobresalgan de la almadía por el lado del enemigo, coloca espolones fuertes y puntiagudos y palos, a los que dan el nombre de repelentes, con la punta de hierro, para que ninguna nave ligera de los enemigos se atreva, a toda vela, a embestir la obra o a sobrepassarla.»

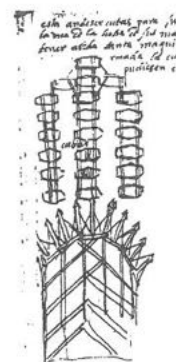
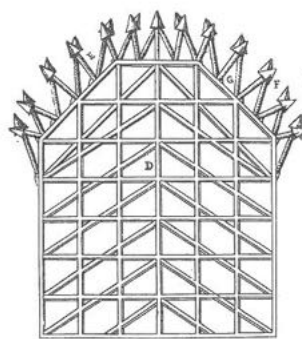
(Libro V, cap. XII)<sup>9</sup>

Por consiguiente, y a la vista de la similitud de algunos dibujos, el autor de *Los veintiún libros...* debía conocer este ejemplar comentado de Alberti, que había sido escrito por alguien cercano a su zona de origen unos pocos años antes de que concibiera el manuscrito. Esto explicaría la extraordinaria coincidencia de alguno de los temas tratados y de los dibujos que los ilustran.

La fuente de información del autor de *Los veintiún libros...* que acabamos de señalar, nos indica que el autor del manuscrito no escribía aislado. Conocía a otros personajes de su zona de origen, del reino de Aragón, que estaban en la corte de Felipe II

y que también escribían para él. En efecto, había un círculo erudito de aragoneses y catalanes residentes en Madrid entre los que habría un lógico intercambio de informaciones. No son de desdeñar estas fuentes

«Los veintiún libros...»



Comentarios al libro de Alberti.

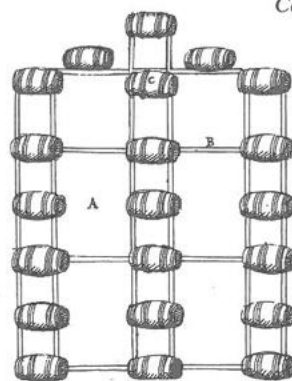


Fig. 3. Dibujos de defensas de puertos según «Los veintiún libros...» y según los croquis del comentarista de Alberti.

en la confección de algunos pasajes de *Los veintiún libros...*, que se unirían así a la información libresca y a la propia experiencia del autor.

#### OTROS AUTORES CONSULTADOS

Al hablar el autor de *Los veintiún libros...* de una invención suya para un puente, dice que:

«... Ni Vituvio, ni Leon Baptista, ni Sebastián Serlio, ni otros muchos que han escrito de arquitectura, como son Antonio Labaco, Petro Cataneo, Jacobo Beroco Viñola y Hieronimo Magi, ni otros infinitos ni tan raros ingenios de varones tan diestros han hecho mención della...»

(Libro 18, fol. 387v)

Aquí están los autores más consultados por los arquitectos renacentistas, cuyos li-

<sup>9</sup> Traducción de J. Fresnillo Núñez. Edición Madrid, 1991, *op. cit.*, pp. 221-222. Para el original en italiano v. *L'Architettura*, traducida por Cosimo Bartoli, Florencia, 1550. V. comentario de N. García Tapia en *Fuentes para la historia de la ciencia y de la técnica en la biblioteca de Santa Cruz*, Valladolid, 1991, pp. 45 y 46.

bros nuestro escritor aragonés debía tener a mano para poder afirmar con tanta seguridad que ninguno de ellos había tenido su idea. De todos ellos, es Sebastiano Serlio el más citado y el que ha inspirado algunas de las arquitecturas que aparecen en *Los veintiún libros...*

De los *Libros de Arquitectura* de Serlio<sup>10</sup>, el autor podía disponer de una edición

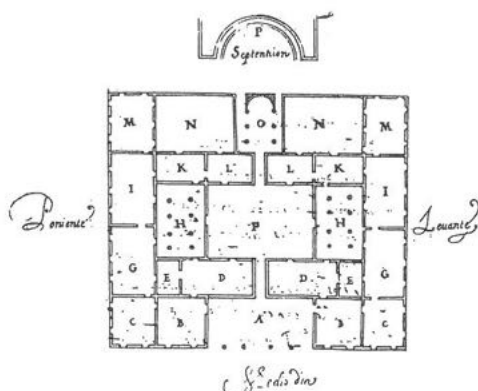
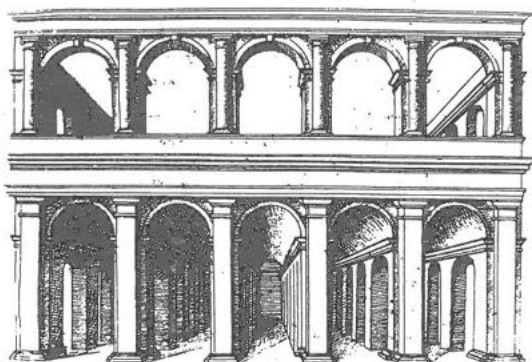


Fig. 4. Termas romanas en «Los veintiún libros...».

hecha en Toledo en 1552. El Libro tercero es el que le ha servido para los puertos (puerto de Ostia, fol. XLI) y para los puentes romanos de Santángelo, el de Milvio, el Palatino y el de Tarpeyo (fols. XLVv y LVIr.), de los que se inspira para la forma arquitectónica de algunos puentes de piedra. También hay un estilo serliano en algunas de las arquitecturas de puentes y acueductos, como la galería del bello puente del fol. 380r., con una rítmica arcada, enmarcada por columnas de capiteles corintios y precedida de un pórtico clasicista en arco triunfal; los aliviaderos entre los ojos

del puente, se resuelven por óculos de clara inspiración serliana. Otro tanto podría decirse del acueducto del fol. 87r., con las estatuas en hornacinas rematadas en frontón triangular o con los edificios para las termas del final del libro 10, con una correcta disposición de los órdenes dórico y jónico.

Son estas referencias arquitectónicas las de un autor imbuido en el clasicismo, que, aunque su auténtica especialidad sean las máquinas, no rehúye la ocasión para mostrar sus conocimientos de arquitectura. Conocimientos acumulados a lo largo de muchas lecturas y sobre todo de muchas observaciones.

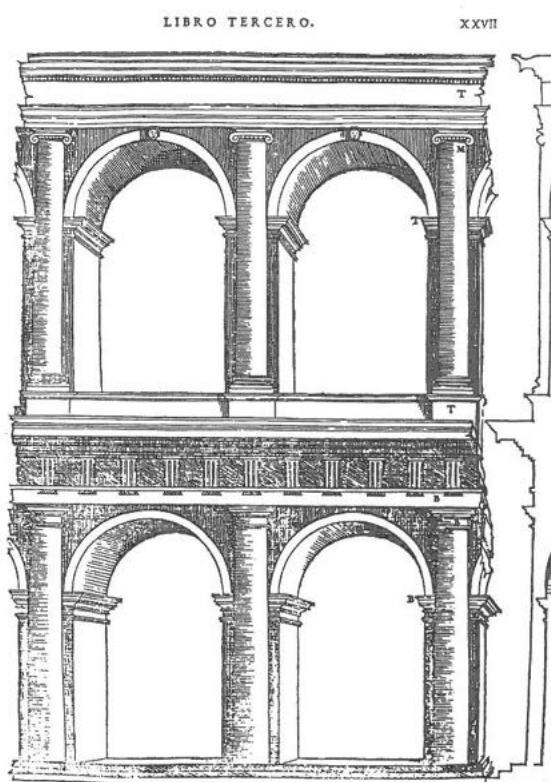


Fig. 5. Ejemplo de arquitectura de Serlio.

<sup>10</sup> Toledo, Imprenta Iván de Ayala, 1552. Hemos utilizado la edición de Madrid, 1977.



## APÉNDICE

### AUTORES CITADOS EN «LOS VEINTIÚN LIBROS...»

Alberti, Leon Battista (libros 5, 6, 10 y 18)	Isidoro de Sevilla (libro 16)
Apolonio (libro 10)	Josefo, Flavio (libros 3 y 10)
Anaxágoras (libro 1)	Labacco (libro 18)
Aristóteles (libros 1 y 16)	Maggi (libro 18)
Arquímedes (libro 4)	Marcelo (libro 3)
Cataneo (libro 18)	Milón Broco (libro 3)
Catón (libros 16 y 17)	Pitágoras (libro 12)
Celso (libro 3)	Plinio (libros 1, 3, 5, 10, 16, y 17)
César, Julio (libros 15 y 17)	Polibio (libro 10)
Cicerón (libro 17)	Pomponio Mela (libro 17)
Columela (libros 1, 4, 6 y 16)	Ptolomeo (libro 10)
Ctesibio (libro 10)	Rufo de Efeso (libro 10)
Diodoro (libro 17)	Serlio (libros 10 y 18)
Empédocles (libro 1)	Solino, Cayo Julio (libro 3)
Epigenio (libro 10)	Tácito (libros 1 y 17)
Estrabón (libros 10 y 16)	Teofrasto (libros 1, 10 y 16)
Frontino (libros 4 y 5)	Varrón, Marco Terencio (libro 16)
Fulvio, Andrés (libro 10)	Vegecio (libros 16, 19 y 20)
Herodoto (libros 6 y 17)	Vignola (libro 18)
Hipócrates (libro 3)	Vitruvio (libros 4, 5, 6, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19 y 20)



# LOS ÓRDENES CLÁSICOS EN LA ARQUITECTURA DE JUAN DEL RIBERO RADA

M.<sup>a</sup> DOLORES CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA

## EL LENGUAJE DE LOS ÓRDENES DE JUAN DEL RIBERO

Al analizar los órdenes de la arquitectura de Juan del Ribero Rada es difícil precisar cuál ha sido la fuente de inspiración y el modelo seguido en cada caso concreto. Podemos anticipar que la creación de su lenguaje ha sufrido un proceso de asimilación que tiene como punto de partida tanto las obras de artistas del Renacimiento como los modelos teóricos y gráficos que Ribero guardaba en su magnífica biblioteca privada<sup>1</sup>. Dentro del amplio bagaje de influencias impresas que el arquitecto trasmerano recibió nunca se mantuvo fiel a un único modelo, quizás porque fue capaz de apreciar que en la realidad todos parten y se parecen a Vitruvio y son pequeños matices los que los diferencian, como ocurre a veces entre las *Reglas* «vignolescas» y los dibujos de Palladio<sup>2</sup>. No obstante, en sus obras se observa paulatina incorporación de modelos: en los primeros proyectos aparecen las ideas y dibujos de Sebastián Serlio, más tarde, en torno a los años 1570, se incorporan los de Vignola, sin abandonar los serlianos, y hacia 1576 los de Palladio, cuyo tratado traduce en 1578<sup>3</sup>. A los es-

quemas teóricos e impresos Ribero añadió lo aprendido de otros artistas que él conocía directamente, como Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, o las referencias indirectas del mundo italiano. De esta manera, abierto a todas las posibilidades, crea un lenguaje propio, bastante clasicista y cercano a la tradición romana, pero adaptado a las peculiaridades de la arquitectura española del momento y a las de los conjuntos que le son encomendados<sup>4</sup>.

En la elección de los órdenes Juan del Ribero utilizó todos los órdenes clásicos: toscano, dórico, jónico y corintio, más el denominado orden rústico de Sebastián Serlio. En el conjunto de su obra, el arquitecto trasmerano mostró preferencia por el dórico y el jónico, tanto de manera aislada como en asociación dentro de un mismo conjunto en el que dispone la superposición de ambos órdenes. Tal preferencia obedece a dos cuestiones básicas: una, a la asimilación del simbolismo y sentido de los órdenes propuestos por Serlio y mantenido por Palladio; otra, a que Ribero sabe muy bien que cada orden elegido condiciona la estructura, el alzado, el ordenamiento general del edifi-

<sup>1</sup> La biblioteca de Juan del Ribero ha sido publicada y estudiada por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada», *Academia*, n.º 62, 1986, pp. 121-154.

<sup>2</sup> Erick Forsman, «Palladio e le colonne», *Bollettino Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Vicenza, 1978, n.º XX, pp. 71-86.

<sup>3</sup> La traducción al castellano de *Los Cuatro Libros de Arquitectura de Andrea Palladio*, realizada en 1578 por Juan del Ribero Rada, se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid, Manuscrito n.º 9.248. A este texto nos referiremos en citas posteriores relacionadas con la obra impresa de Palladio.

<sup>4</sup> Las obras de Juan del Ribero a las que se hace continua referencia en el presente trabajo han sido estudiadas por diferentes autores, entre los que destacan: J. Rivera, *La arquitectura en la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982; Agustín Bustamante, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Valladolid, 1983; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo», *Archivo Español de Arte*, n.º 190-191, 1975, pp. 199-215; Isabel Pastor Criado, *La arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, 1987; A. Rodríguez G. de Ceballos y A. Casaseca, «Juan del Ribero Rada y la introducción del clasicismo en Salamanca y Zamora», en *Herrera y el clasicismo*, Valladolid, 1986, pp. 95-108. Otros aspectos monográficos de su obra se citarán en notas posteriores.

cio conforme al concepto clásico y no puede quedar reducido al empleo de unos elementos o a una ornamentación. En la elección de los órdenes, el dórico representa lo heroico, lo histórico y se le confiere un carácter recio; por lo mismo, Ribero Rada lo selecciona para edificios públicos, ayuntamientos, universidades y para ciertas órdenes religiosas. En ocasiones prefiere el aspecto solemne y austero del toscano y, a veces, el sentido virginal y decorativo del corintio. Cuando el edificio represente la fortaleza diseñará el rústico serliano.

#### ORDEN RÚSTICO

En el dibujo de las trazas del cerramiento de la plaza de Regla de León, entregado al cabildo catedralicio leonés en 1579, Ribero Rada ha elegido el orden rústico propuesto por Sebastián Serlio en su *Libro IV de Arquitectura*<sup>5</sup> (fig. 1). El carácter de edi-

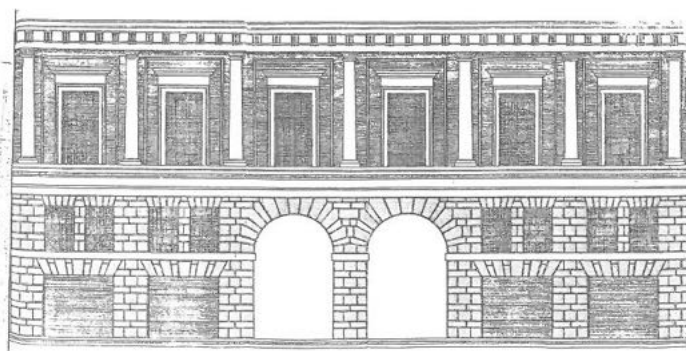


Fig. 1. Proyecto del cerramiento de la Plaza de Regla de León (dibujo de Ribero Rada en 1579).

ficio público, destinado a servir de cerramiento del espacio urbano abierto delante de la catedral a modo de balcón para presenciar los festejos y regocijos que en él tenían lugar, exigía un orden representativo de la fortaleza y del ornato de la ciudad. El cuerpo inferior del conjunto arquitectónico

sigue de cerca los aspectos conceptuales y formales del tercer modelo de «puerta de ciudad» propuesto por Serlio. Conforme a ese modelo, el alzado de Ribero se compone de grandes sillares rústicos, cuyos arcos desarrollan una altura equivalente a la anchura y media del vano, con quince boso-res y un pilastrón central con grosor igual a la media del ancho del vano<sup>6</sup>.

El piso superior se ordena dentro de un ortodoxo dórico, con columnas de ocho módulos, con basa ática de molduración y medidas viñolescas, y friso con triglifos y metopas vitruvianas.

#### EL ORDEN DÓRICO

El carácter clasicista de Juan del Ribero, unido a su posible formación italianizante y a la tipología de edificios que proyecta, le conducen a un empleo continuo y prioritario del orden dórico<sup>7</sup>.

Desde sus primeras intervenciones al lado de Rodrigo Gil de Hontañón en el palacio de los Guzmanes de León, Ribero Rada se inclina por su uso conforme al modelo vitrubiano. En la década de 1570-1580 ha logrado desarrollar un esquema de orden dórico que denota la asimilación de los ejemplos italianos y vitruvianos a los que superpone la capacidad de creación personal. El dórico de la portada prioral de la colegiata leonesa de San Isidoro, el de la Universidad de Oviedo, el claustro y portada de San Benito de Valladolid, el del Ayuntamiento de León, la *loggia* de San Esteban de Salamanca o el claustro de la catedral de Zamora, reflejan la categoría artística del arquitecto de Rada y su clasicismo de corte italiano, bastante distante de las características herrerianas y más cercano a la arquitectura romana de principios del Cinquecento (fig. 2).

En los casos citados, el dórico de Juan del Ribero responde siempre a la proporción vitruviana con una medida para la altura de los soportes o columnas que oscila

<sup>5</sup> Sebastián Serlio, *Libro IV de Arquitectura*, fol. 21, 30 y 31. La edición utilizada es la castellana: Tercero y Cuarto libro de Arquitectura, Toledo Iván Ayala, 1552, Edit. dirigida por L. Cervera Vera, Madrid, 1977. El proyecto y dibujo de este edificio ha sido estudiado y publicado en M.<sup>a</sup> Dolores Campos Sánchez-Bordona, «Proyectos urbanísticos de Juan de Badajoz y Juan del Ribero Rada para la ciudad de León», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. IV, 1992, pp. 145-150.

<sup>6</sup> Serlio, *op. cit.*, fol. 21-30.

<sup>7</sup> En este trabajo hacemos una síntesis del orden dórico de Juan del Ribero ya que el tema ha sido estudiado por nosotros con mayor detalle en otro lugar. Cfr. M.<sup>a</sup> Dolores Campos Sánchez-Bordona, «Juan del Ribero Rada y el orden dórico» (en prensa).



entre las  $7\frac{1}{2}$  u 8 módulos, medida que pudo tomarla indistintamente de Serlio, Vignola o Palladio, ya que los tres la repiten en sus textos. Este módulo le conduce a la configuración de un ordenamiento cuya altura total se sitúa en torno a los 20 módulos en los casos que sigue a Vignola o de  $17\frac{1}{3}$  en Palladio y a la disposición de intercolumnios generalmente más cercanos a los de Vignola con una separación de  $7\frac{1}{2}$  módulos de eje a eje del soporte.

Desde el punto de vista formal, dos elementos definen el dórico de Juan del Ribero: el capitel y el entablamento. El capitel responde a una doble tipología; en algunos casos, como en la portada leonesa de la Colegiata de San Isidoro y de la Universidad de Oviedo, emplea un capitel dórico con ovas, poco frecuente en la arquitectura hispana, en otros el capitel con ábaco muy volado. En ambos tipos subyace la influencia de Vitruvio en la versión de Cesare Cesariano, pero el modelo más directo es el texto y los dibujos de Sebastián Serlio<sup>8</sup> (fig. 3).

En los entablamentos, el friso conserva la organización ortodoxa de triglifos y metopas, pero en la mayoría de sus proyectos introduce la novedad de decorar todas las metopas con idénticos motivos de rosetas y suprimir la decoración de bucráneos y la alternancia ornamental, que únicamente mantiene en la portada de la colegiata isidoriana. Con ello Ribero se independiza de la estricta normativa impresa y de la inspiración gráfica y demuestra una mayor capacidad creativa que recuerda a las obras italianas del círculo de Bramante y Sangallo<sup>9</sup>. Este detalle constituye a nuestro modo de ver uno de los elementos formales más

definitorios del ordenamiento dórico de Juan del Ribero (figs. 4 y 6).

Con las particularidades anteriores Ribero Rada nos aporta un ordenamiento dórico cargado de originalidad, creativo, y de valor escultórico, en el que sin perder el rigor clasicista se acerca al mundo italiano y confiere un sentido plástico más rico, alejado del dórico impuesto por Juan de Herrera, frío, monótono y excesivamente austero para una concepción clasicista romana.

#### EL ORDEN JÓNICO

Exceptuando las portadas jónicas de las iglesias conventuales de San Vicente de Oviedo y del monasterio de la Santa Espi-



Fig. 2. Portada del convento de San Benito de Valladolid (dibujo de Ribero Rada).



Fig. 3. Portada prioral de la Colegiata de San Isidoro, de León. Detalle del capitel y entablamento. 469

<sup>8</sup> Sobre las peculiaridades y fuente de inspiración de estos dos modelos de capiteles remitimos al trabajo citado en la nota anterior.

<sup>9</sup> En relación a los arquitectos italianos citamos algunos ejemplos como el de Antonio Sangallo el Viejo que coloca un friso con todas las metopas similares a base de círculos en la iglesia toscana de San Biaggio de Montepulciano. Sangallo el Joven también prefiere el friso de este tipo en el palacio Farnesio y en el palacio Baldasini, donde se aprecia la libertad ornamental del friso alejada de los esquemas vitruvianos de la antigüedad clásica. Por su parte, Bramante en San Pietro in Montorio opta por un friso en el que ha desaparecido la alternancia de bucráneos y la ha sustituido por unos motivos decorativos más personales.

na de Valladolid, en el resto de los casos Juan del Ribero recurre al orden jónico únicamente para el interior de espacios religiosos o para conjuntos arquitectónicos en los que la necesidad de varios pisos le obliga a la superposición de órdenes.

Desde sus primeras obras Ribero Rada dio muestras seguras del conocimiento de los órdenes clásicos y de la norma romana de la superposición de éstos en un mismo edificio, tal y como los tratadistas habían dibujado en repetidas ocasiones a partir del Coliseo de Roma. En su temprana intervención en el palacio de los Guzmanes de León superpone dórico, jónico y corintio. Esquema que repite, con diferentes características, en el alzado del palacio leonés de los Condes de Luna. Este sistema compositivo y la alternancia vertical de los órdenes será una de las características de los conjuntos claustrales, patios interiores y porticos con soportales que traza en torno a la década de los años ochenta, como el Ayuntamiento de León, el patio de la Universidad de Oviedo, los claustros de San Benito el Real y de la Santa Espina en Valladolid. En estos casos, el orden jónico se ubica siempre en el segundo piso y se adapta a la normativa vitruviana en módulos y medidas.

Las características formales de los elementos que definen el jónico de Juan del Ribero han sido tomadas generalmente de las sugerencias de Sebastian Serlio. La influencia serliana domina el tipo de capitel y sobre todo el entablamento con friso liso y curvo muy del gusto de Juan del Ribero. Así estructura los vanos en ángulo del palacio leonés de los Guzmanes, el cuerpo superior del Ayuntamiento de esa ciudad, la portada de San Vicente de Oviedo, la del monasterio de la Santa Espina e incluso en los dibujos que se conservan de Juan del Ribero sobre el claustro de San Benito de Valladolid<sup>10</sup>. Sin embargo, en otros ejemplos el arquitecto trasmerano sigue el

modelo de Vignola con capitel decorado con acantos y ovas, friso liso recto, cornisa con denticulos. Tal es el caso de las pilas-tras jónicas que sustentan y dividen los muros interiores de la iglesia de San Vicente de Oviedo y la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo o los vanos del palacio del Conde Luna en León.

#### EL ORDEN CORINTIO

El carácter virginal de este orden, reservado desde la Antigüedad a los templos consagrados a la vírgenes, condujo a Ribero a un uso limitado del mismo. Si exceptuamos el vano superior corintio de la fachada angular del palacio leonés de los Guzmanes, cuya presencia es obligada al desarrollar la normativa romana de la superposición de órdenes, en el resto de los casos, Ribero Rada reserva el empleo del orden corintio a conjuntos religiosos relacionados con la Virgen, como sucede en la catedral de Zamora o con el clero femenino como en la Huelgas Reales de Valladolid.

Tanto en Zamora como en Valladolid el modelo de orden corintio que Ribero desea mantener es de Palladio<sup>11</sup>.

Conforme al tratado del arquitecto italiano, el alzado ha de ser equivalente a más de veinte módulos, fuste esbelto y capitel con altura similar al grosor de la columna compuesto de tres filas de caulículos, ábaco y tablero curvos decorados con una rosa central. El entablamento amplio pero con menor número de elementos decorativos que los señalados por Palladio, suele estar rematado por cornisa con denticulos<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> En la documentación sobre la construcción del monasterio de las Huelgas de Valladolid, Juan del Ribero deja muy claro que el alzado se hará conforme a lo que manda Palladio. A Bustamante, *op. cit.*, p. 90.

<sup>12</sup> A. Palladio, *Libro IV*, f. 24. En las notas sobre el texto de Palladio tomamos como referencia la traducción manuscrita de Ribero Rada ya citada; para la parte gráfica se ha utilizado la edición *Los cuatro libros de Arquitectura*, traducidos e ilustrados por J. F. Ortiz y Sanz en Madrid 1797, Edit. Alta Fulla, Barcelona, 1987.

<sup>10</sup> El dibujo original de este edificio se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, sección Clero Secular, planos y dibujos, y ha sido publicado por A. Bustamante en *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Valladolid, 1983, y en *Herrera y el clasicismo, ensayo, catálogo y dibujos en torno a la clave clasicista*, Valladolid, 1986, pp. 215-218.

SISTEMA Y CONCEPCIÓN DE LOS ÓRDENES  
DE JUAN DEL RIBERO

Los órdenes no son únicamente una realidad objetiva, ni siquiera una forma diseñada conforme a una norma, sino que constituyen una parte del verdadero sistema arquitectónico y le confieren unas características propias. La cuestión, por lo tanto, no debe quedar reducida a buscar simplemente la fuente de imitación de un modelo concreto, escogido a partir de obras de la antigüedad o de las propuestas formales y gráficas de un texto, sino a buscar la concepción espacial, mural y estructural de la arquitectura realizada a partir de una ordenación creativa. De esta manera, en palabras de J. Guillaume, los órdenes cambian de naturaleza cuando se integran en un sistema arquitectónico plenamente asimilado<sup>13</sup>.

La arquitectura proyectada a partir de unos órdenes posee una estructuración y configuración determinada derivada, precisamente, del empleo de ese ordenamiento clásico. Desde esta óptica, los órdenes son los elementos definidores de la codificación artística y estética de una obra y de la filiación del maestro que la ha diseñado. En consecuencia, el análisis de este lenguaje no debe limitarse a un plano morfológico sino dar un paso más y tratar de conocer la verdadera sintaxis de los órdenes para llegar a determinar la concepción real del sistema arquitectónico propuesto para estudio, en esta ocasión el de Juan del Ribero Rada.

Si, desde el punto de vista morfológico, la obra de Juan del Ribero Rada no se atiene a un modelo único de orden arquitectónico, en el aspecto sintáctico el conjunto de su producción se configura, a nuestro entender, de acuerdo al *modelo romano* de utilización de los órdenes. El resultado es un sistema arquitectónico que denota la evidente influencia de la Roma antigua, conocida a través de la visión del mundo renacentista italiano que Ribero Rada ha asimilado posiblemente mediante la proximidad de Juan Bautista de Toledo o con

más seguridad mediante su cultura impresa y teórica<sup>14</sup>.

Al igual que sucede en el arte romano, los soportes y entablamentos de los conjuntos arquitectónicos proyectados por Juan del Ribero poseen un poder propio y un claro sentido tectónico. Constituyen uno de los elementos más potentes y portantes



Fig. 4. Universidad de Oviedo. Portada.

del muro y, por lo mismo, del edificio o de la fachada. Como en la arquitectura romana, Ribero mantiene la asociación de *soporte-arco* en fachadas, recintos claustrales o patios, *loggias* o edificios municipales y públicos ya mencionados.

En el modelo romano, los órdenes aparecen siempre ligados al muro, como si

<sup>13</sup> Jean Guillaume, «Les français et les Ordres 1540-1550» en *L'emploi des ordres à la Renaissance*, dirigido por A. Chastel y J. Guillaume, Edit. Picard, 1992, pp. 193-219.

<sup>14</sup> Sobre la formación en influencias de Ribero Rada existen muchos puntos ocultos. Opinamos que su clasicismo se aproxima al de Juan Bautista de Toledo y está en la línea de Bramante y Sangallo, pero no existe constancia de su conocimiento directo del arte italiano, la supuesta estancia en Italia parte de su buen conocimiento de la lengua italiana demostrado en la traducción del texto de Palladio. Esta opinión también es mantenida por Javier Rivera, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid, 1984, p. 63; Agustín Bustamante, *La arquitectura clasicista...*, p. 88.



existiera la imperiosa necesidad de entrelazarlos con el muro, de tal manera que éste se conforma a partir del orden, y el orden a su vez, en algunas ocasiones, parece preso de la pared. Tal característica, frecuente en las obras de Bramante y Sangallo, determina dos de los aspectos más sobresalientes



Fig. 5. Ayuntamiento de León. Detalle de la fachada principal.

de la arquitectura de Juan del Ribero: uno la preferencia por las columnas adosadas que permiten el paso gradual a la pared, de tal forma que, sin llegar a independizarse del muro, constituyen un plano netamente diferente a él con sucesivos salientes, como en el ayuntamiento leonés (fig. 5). El otro aspecto, el gusto por los fustes lisos, especialmente por las pilastras muy planas y fajas finas que reducen el orden a un simple resalte, lo cual provoca la sensación de formar un todo con la misma materia del muro, tal y como se observa en la cabecera de la catedral de Salamanca, las iglesias de San Marcelo y de las Concepcionistas en León, la fachada de la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo.

Si el concepto básico de la sintaxis de los órdenes y del clasicismo de Juan del

Ribero es romano —más que griego—, los modelos conceptuales, sin embargo, proceden de los teóricos de la arquitectura del Renacimiento italiano a través de los cuales ha conocido las antigüedades romanas. El maestro trasmerano fue uno de los pioneros, dentro de la geografía peninsular del siglo XVI, en la utilización del sintagma albertiano de arco de triunfo enmarcado por parejas de columnas cuya composición denota la evidencia del conocimiento de los modelos, no sólo de Alberti sino sobre todo de Sebastián Serlio y de Vignola<sup>15</sup>. Juan del Ribero desarrolla este esquema arquitectónico en portadas de diferentes órdenes, como la prioral de San Isidoro de León, la diseñada para el monasterio de San Benito de Valladolid, la del monasterio de la Espina, la de la iglesia del San Vicente de Oviedo y la de la catedral de Zamora.

En torno a la década de los años ochenta de la centuria, extiende su uso a recintos claustrales. Como tal proyecta en 1584 el claustro de San Benito de Valladolid, donde las columnas pareadas, adosadas a pilares que sustentan los arcos, van marcando el ritmo espacial del recinto con alternancia de vanos y macizos en armoniosa proporción palladiana.

En algunos ejemplos claustrales y en el ayuntamiento leonés Juan del Ribero prefiere la superposición ortodoxa de los órdenes en dos pisos de galerías con un esquema simplificado respecto del sintagma albertiano, motivo que si bien puede tener su origen en los planteamientos de Alberti sin embargo denota una mayor dependencia del *Libro IV de Arquitectura de Serlio*, al que añade una analogía con recintos claustrales de El Escorial, sin abandonar su concepción arquitectónica romana.

En pocas ocasiones muestra Ribero Rada preferencia por los órdenes arquitrabados aunque ya hemos señalado la tendencia a la organización reticular de fachadas mediante finas pilastras engarzadas al muro cuyo exponente sería el lateral del edificio municipal leonés<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Fernando Marías, «Sintagmas clásicos en la arquitectura española», en *L'Emploi des Ordres à la Renaissance*, Dir. A. Chastel y J. Guillaume, Edit. Picard, París, 1992, p. 247.

<sup>16</sup> La galería adintelada del piso superior de la Universidad de Oviedo, atribuida a este maestro, ca-



Uno de los aspectos más debatidos de la arquitectura de Juan del Ribero es su posible *palladianismo*. El tema no se limita a este maestro, sino que se inscribe dentro del marco de la arquitectura española del siglo XVI, donde la misma cuestión suscita tesis contrapuestas<sup>17</sup>.

Es evidente que Ribero poseía un amplio conocimiento de la obra escrita de Andrea Palladio, demostrado con creces tras la temprana traducción al castellano del texto del artista veronés. Bajo la influencia del arquitecto italiano, Juan del Ribero traza el ordenamiento corintio de la iglesia de las Huelgas Reales de Valladolid y el desaparecido monasterio de San Claudio de León<sup>18</sup>. Las ideas y los dibujos de Palladio están presentes en la realización de la escalera del monasterio vallisoletano de la Santa Espina<sup>19</sup>. Pero sin duda es su valoración de la columna la que ha determinado a algunos historiadores a calificarlo de *palladiano*. ¿Existe realmente una misma valoración en ambos artistas? Para Palladio la columna representa la síntesis elemental de la buena arquitectura, basada en los requisitos de utilidad, solidez y belleza<sup>20</sup>. Su profunda comprensión de este soporte le conduce a liberarla del cautiverio del muro y a conferirle una función portante tan indispensable como la propia pared. Nace de

esta manera el *nexo columna-pared* por el que la columna representa la parte residual del muro y los intercolumnios la parte de dicho muro que ha sido suprimida. Esta idea determina la prioridad de la columnata en la obra palladiana y la rigurosa correspondencia de los intercolumnios como elementos definidores del ordenamiento de Andrea Palladio.

Es evidente que esta concepción arquitectónica fue conocida por Ribero Rada, traductor del texto italiano, pero consideramos que sólo hasta cierto punto fue com-



Fig. 6. Convento de San Esteban de Salamanca. Detalle de la «loggia» de la fachada principal del acceso al convento.

rece, a nuestro juicio, del sentido de la proporcionalidad y del ritmo de otras obras suyas. Sobre este tema: Isabel Pastor Criado, *Arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, 1987.

<sup>17</sup> G. Kubler, «Palladio e l'Escorial», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, Vicenza, 1963, pp. 42-52; ídem, «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII», en *Ars Hispaniae*, t. XIV, Madrid, 1957; R. Gutiérrez y G. Viñuales, «La fortuna del Palladio in Spagna», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, Vicenza, 1971, n.º XIII, pp. 320-329; P. Navascués, «Reflexiones sobre Palladio en España», en *Palladio* de James Ackerman, Madrid, 1981; F. Marías y A. Bustamante, «Palladianesimo in Spagna», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, Vicenza, 1980, n.º XXII, pp. 95-109.

<sup>18</sup> Así consta en la documentación sobre este conjunto arquitectónico publicada por A. Bustamante, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Valladolid, 1983; y en el trabajo del mismo autor sobre «En torno al clasicismo. Palladio en Valladolid», *Archivo Español de Arte*, n.º 205, 1979, pp. 35-54.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>20</sup> Erick Forsman, «Palladio e le colonne», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, Vicenza, n.º XX, 1978, pp. 71-86.

prendida en su plena dimensión por el arquitecto de Trasmiera. En todo caso, somos conscientes de las dificultades existentes para lograr una fiel configuración de tales esquemas por parte de nuestro artista, habida cuenta de las diferentes características y tipologías de la arquitectura hispana de la época— de la que Ribero no es una excepción— respecto del mundo en que se mueve y proyecta Palladio.

La *loggia* del convento salmantino de San Esteban y el patio de la Universidad de

Oviedo son dos claros ejemplos en los que Juan del Ribero recurre al empleo de columnas exentas y concibe dichos soportes como elementos básicos para la ordenación y configuración del recinto (fig. 6). Incluso la espacialidad de los intercolumnios dóricos es *diástila*. Pero sin embargo, el esquema que verdaderamente emplea en estos casos es *columna-arco-entablamento*, esquema que implica un cambio respecto del *modelo romano* y que tiene su origen en la arquitectura de Brunelleschi y Michelozzo para adquirir su definitiva conformación con Bramante y la arquitectura romana del Cinquecento.

Es difícil hacer extensiva la influencia palladiana a las portadas con columnas, incluso a la de la catedral de Zamora rematada en amplio frontón al estilo de las fachadas de Palladio. El criterio seguido en estos conjuntos no ofrece los resortes suficientes para adscribirlos exclusivamente a tal inspiración sino más bien a una corriente italiana de carácter clasicista en la que están presentes las ideas de otros maestros como Alberti, Serlio y Vignola.

De todo lo anterior habría que deducir que el palladianismo de Juan del Ribero se

basa generalmente en citas del texto que ha traducido, en la copia de ciertos modelos de soportes, intercolumnios, entablamentos, otros elementos morfológicos del lenguaje de los ordenes, y por lo mismo ha de ser calificado de acuerdo al criterio establecido por Forsman de *palladianismo imitativo* tal y como han sugerido F. Marías y A. Bustamante<sup>21</sup>.

Esta inclinación es también un dato más que demuestra la influencia de Juan Bautista de Toledo más que de Juan de Herrera en el maestro de Trasmiera<sup>22</sup>. La diferencia respecto a Juan de Herrera fue acusada en la etapa de madurez de Ribero, época en la que confiere a sus órdenes un sentido más escultórico y una vitalidad de la que carecen los esquemas herrerianos.

Dentro de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVI, Ribero Rada se configura como uno de los ejemplos más italianos y más clasicistas, pero esta concepción artística será apagada por otros esquemas apoyados por la Corte y relacionados con Juan de Herrera, a nuestro modo de ver mucho menos clasicista que Juan del Ribero.

<sup>21</sup> Erick Forsmann, «El Palladianesimo: un tentativo di definizione», en *A. Palladio: la sua eredità nel mondo, Catalogo della Mostra*, Venezia 1980, pp. 5-10; F. Marías y A. Bustamante, «Palladianesimo in Spagna», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi...*, n.º XXII, 1980, pp. 95-109.

<sup>22</sup> Catherine Wilkinson, «Juan de Herrera's Orders», en *L'Emploi des Ordres à la Renaissance*, dir. por A. Chastel y J. Guillaume, Picard, 1992, p. 263; A. Bustamante, «En torno a Juan de Herrera y la arquitectura», *B.S.A.A.*, Valladolid, 1976, n.º XLII, pp. 227-249; ídem, «En torno al clasicismo...», *A.E.A.*, n.º 205, 1979, pp. 35-54.

# ARTE-CIENCIA (ANATOMÍA) EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL. LA OBRA DE JUAN VALVERDE DE HAMUSCO Y SU «CLASICISMO»

DIEGO SUÁREZ QUEVEDO

Universidad Complutense de Madrid

Escasos son los datos biográficos conocidos sobre Juan Valverde<sup>1</sup>, sin duda, el más importante anatomista español del quinientos. Nacido en Amusco (Palencia), c. 1525, se traslada muy joven, en 1542, a Italia; es posible que estudiase en 1543-1544 en Padua, precisamente en los años en que Andrea Vesalio (Bruselas: 1514-Isla de Zante, Grecia: 1564)<sup>2</sup> ostentara en aquella Universidad la cátedra de Anatomía. En 1545, en Pisa, asistió a las lecciones de Anatomía que entonces impartía Realdo Colombo (Cremona: c. 1510-Roma: 1559) en la Universidad de esta ciudad toscana; ya aquí, fue seguramente ayudante del insigne autor del *De re anatomica*, en compañía del cual, con toda probabilidad, pasa a Roma en 1548. En la Ciudad Eterna ejerce como médico del cardenal español don Juan Álvarez de Toledo (c. 1500-1557), hijo del duque de Alba, al tiempo que asiste,

médicamente hablando, en el romano Hospital del Espíritu Santo, donde disecciona cadáveres, primero con su preceptor Colombo y luego por sí solo<sup>3</sup>. Al parecer, en 1558 hace un viaje a España, como portador de una Bula concedida, mediante instancias propias, por Paulo IV a la iglesia de Nuestra Señora de Amusco, a la que se otorgaban los mismos privilegios que el monasterio romano de San Sebastián; los derechos adquiridos de este modo, según el citado decreto pontificio, respecto a la iglesia palentina, fueron posteriormente renovados en 1658 y 1758. Regresa Valverde a Roma, donde hacia 1588 fallece; en los registros de la cofradía de San Sebastián de Amusco se le menciona en 1602, ya difunto<sup>4</sup>.

En Roma, asimismo, escribió Valverde sus dos obras, que fueron impresas y editadas. En ellas se nos muestra como un auténtico anatomista moderno, postvesaliano, imbuido del espíritu crítico-científico del Renacimiento<sup>5</sup>. Su primera obra es un pe-

<sup>1</sup> Muchos de estos datos biográficos provienen de las propias noticias que de su trayectoria vital y profesional nos proporciona el propio Valverde a lo largo de su tratado *Historia de la composición del cuerpo humano* (Apéndice documental, Doc. IV).

<sup>2</sup> Respecto a Vesalio, entre otros, ver: Laín Entralgo, P., «La anatomía de Vesalio y el arte del Renacimiento», *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 21 (1948), págs. 3-26; Choulant, L., *History and bibliography of Anatomy Illustration*, Nueva York-Londres, 1962; O'Malley, C. D., *Andreas Vesalius of Brussels, 1514-1564*, California, U. P., 1964; Barón Fernández, J., *Andrés Vesalio, su vida y su obra*, Madrid, 1970; Saunders, M., y O'Malley, C. D., *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels*, Nueva York, 1973; Huard, P., e Imbault-Huart, M. J., *Andrés Vesalio, iconografía anatómica*, Barcelona, 1983; Suárez Quevedo, D. y J. C., «De humani corporis fabrica» y «Anatomicarum Gabrielis Falloppii Observationum Examen», de Andrea Vesalio, en *Una hora de España*, VII Centenario de la Universidad Complutense (catálogo exposición de igual título, Madrid, marzo-junio, 1994), Madrid, 1994, n.º 44 y 45, pp. 158-161.

<sup>3</sup> Riera Palmero, J., *Valverde y la anatomía del Renacimiento*, Valladolid, 1981; fundamentalmente los apartados: «Noticia biográfica», «Estancia en Italia» e «Introducción bio-bibliográfica», pp. 7-18. También, ver: O'Malley, C. D., «Juan Valverde», en «Los saberes morfológicos en el Renacimiento», en *Historia universal de la medicina*, dirigida por Pedro Laín Entralgo, vol. IV, «Medicina Moderna», Barcelona, 1981, p. 70.

<sup>4</sup> Apéndice Documental, Doc. IV. Asimismo, Laín Entralgo, P., «Estudio preliminar» a la ed. facsimilar de Valverde de Hamusco, J., *Historia de la composición del cuerpo humano*, Madrid, 1991, s.p. Asimismo, ver: Riera Palmero, J., «Introducción», a la ed. de la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Juan Valverde de Hamusco, con transcripción del texto por G. Santonja, Madrid, 1985.

<sup>5</sup> Respecto a la posición científica de Valverde, en general, ver: López Piñero, J., *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Bar-

queño tratado sobre higiene sanitaria, titulado *De animi et corporis sanitate tuenda libellus*, escrito en latín y publicado en París en 1552 y al año siguiente en Venecia<sup>6</sup>.

Pero, sin lugar a dudas, la obra *magna* de Valverde y uno de los tratados de anatomía más importante del siglo XVI es su *Historia de la composición del cuerpo humano*, fruto tanto de sus conocimientos teóricos como, sobre todo, de su continuada labor investigadora y práctica. Convenientemente ilustrado con las oportunas láminas, a las que luego nos referiremos, fue publicado en Roma en 1556, en castellano por su colega y compatriota Antonio Martínez de Salamanca y el francés Antoine Lafrery<sup>7</sup>, tal como reza la inscripción inferior de su portada<sup>8</sup>. La obra fue dedicada al citado cardenal Álvarez de Toledo y, como nos confiesa el propio Valverde, realizada por su mandato<sup>9</sup>; en este sentido, hay que pensar definitivamente en el mecenazgo al respecto de este prelado español, cuyo escudo de armas<sup>10</sup> es, con todos los visos de

verosimilitud, el de la portada del tratado (fig. 1). La publicación romana contó, en 1556, con la licencia pontificia de Paulo IV<sup>11</sup>, que incluía la especial cláusula —seguramente dado el específico contenido de la obra, en gran parte fruto de las disecciones de cadáveres realizadas por Valverde— de excomunión y multa de cien ducados al que la imprimiese o vendiese sin consentimiento de su autor<sup>12</sup>.

Tras el *De humani corporis fabrica* de Vesalio, publicado por vez primera en Basilea, 1543, el de Valverde es quizá el tratado de Anatomía del quinientos más reeditado, si bien ya en traducciones italiana y latina, y su influencia, en gran medida por el valor científico y docente de sus láminas —como en el caso del tratado del flamenco—, se mantiene hasta bien entrado el siglo XVII<sup>13</sup>. Del prestigio y autoridad de Valverde, equiparados a los de Vesalio, es fehaciente prueba el que en la portada de la edición —Venecia, 1604— del *De humani corporis fabrica* del anatomista bruselés que, como en la edición corregida del propio autor —Basilea, 1555— representa una lección de anatomía aparecen, presuntamente efigiados, el propio Vesalio (centro-fondo, con la abreviatura al pie: «VESAL.») y Juan Valverde (derecha-primer

celona, 1979, pp. 325-330. Asimismo, ver: Riera Palmero, J., *Valverde y la anatomía...*, op. cit., sobre todo el apartado: «Valverde y la tradición anatómica», pp. 18-28.

<sup>6</sup> De ambas ediciones, francesa e italiana, existen sendos ejemplares en la Biblioteca de la Facultad de Medicina (Universidad Complutense de Madrid): *Ioannis Valuerdi Hamuscensis, De animi et corporis sanitate tuenda libellus...* Lutetiae, Apud Carolum Stephanum, 1552 (sig. 613 V 28j (2-8-39); *Ioannis Valuerdi Muscensis, De animi et corporis sanitate tuenda libellus...* Venetiis, Dominicus Lilius excudebat, 1553 (sig. 61 V 29j (84-8-7) (Cfr.: Castrillo Márquez, R., Catálogo de obras impresas en el siglo XVI, existentes en la Biblioteca de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense, Madrid, 1985, n.º 1451 y 1452, p. 386).

<sup>7</sup> Hemos manejado el ejemplar de la Biblioteca de la Facultad de Medicina (Universidad Complutense de Madrid), sig. 611 V 29j (86-4-17); las sucesivas citas se refieren siempre a este ejemplar (Castrillo Márquez, R., op. cit., n.º 1453, p. 386). Tres ejemplares más se guardan en esta Biblioteca, sigs. 611 V 29j (1-1A-5), 611 V 23j (25-1A-45) y 611-0 V 29j (36-3-13) (Castrillo Márquez, R., op. cit., n.º 1453, Ej. 2, Ej. 3 y Ej. 4, p. 386). Asimismo, un ejemplar, que sepamos, existe en la Biblioteca Nacional (Madrid), sección: Raros, sig. R/4731.

<sup>8</sup> «Impressa (sic) por Antonio Salamanca, y Antonio Lafrerij (sic), / En Roma. Año de M.D.LVI.» (Lámina I).

<sup>9</sup> Apéndice documental, Doc. I.

<sup>10</sup> Desde luego, parece tratarse del escudo de la Casa de Alba, cuyos titulares, caso del cardenal de nuestra atención, ostentaban el apellido Álvarez de Toledo.

<sup>11</sup> «PAVLVS (sic) PAPA IIII (sic) /... dilectus filius Ioannes Valuerdus (sic) Historiam de humani corporis... Hispanicoq. (sic); Idiomate (sic)... opus Imprimant... Datum Romae apud Sanctum Petrum sub Annulo piscatoris Die quarta Maij. (sic) 1556. Pontificatus nostri Anno Primo...».

<sup>12</sup> Hernández Morejón, A., *Historia bibliográfica de la medicina española*, vol. II, Madrid, 1843, p. 370; en general, «Juan Valverde», en ibid., pp. 369-381.

<sup>13</sup> En traducción italiana, con el título *Anatomia del corpo humano...*, fue publicado en Venecia en 1560 (Biblioteca Facultad Medicina, U.C.M., sig. 611 V 29j (40-1A-27). En latín, con el título *Vivae imagines partium corporis humani...*, fue publicado en Amberes en 1566 (Biblioteca Nacional, sección: Raros, sig. R/34797), en 1572 (ibid., sig. R/16639 y Biblioteca Facultad Medicina, U. C.M., sig. 611 V 17j (3-2C-1) y en 1579 (Biblioteca Nacional, sección: Raros, sig. R/16645). También en latín, con el título *Anotomie corporis humane...*, fue publicado en Venecia en 1589 (Biblioteca Facultad Medicina, U.C.M., sigs. 611 V 29j (1-1A-7), 611 V 29j (1-1A-8) y 611 V 29j (D-7-20) y en 1607 (Biblioteca Nacional, sección: Raros, sig. R/21189). Otras ediciones, en italiano, son de 1657 y 1682, pudiéndose contabilizar, asimismo, una traducción al griego desde el original hispano, en el siglo XVIII (Riera Palmero, J., *Valverde y la anatomía...*, op. cit., p. 11).



plano, con la abreviatura al pie: «VAL-VER.») (fig. 2)<sup>14</sup>.

En la dedicatoria a su protector<sup>15</sup>, el citado cardenal Álvarez de Toledo, Valverde se muestra contundente en su interés por escribir en español su tratado, para utilidad de sus compatriotas, a pesar del poco crédito científico que entonces —nos confie-

a Vesalio<sup>16</sup>, no servilmente sino de modo crítico, cubriendo las lagunas que considera existentes en aquél, al tiempo que, apelando singularmente al magisterio y autoridad de su preceptor Realdo Colombo, hace sus aportaciones *supra* Vesalio, en concreto en lo que al oído y su serie de huesecillos se refiere. Esto tanto en texto como en láminas, fruto todo de un equilibrio entre teoría —representada, sobre todo, por la de Vesalio, «clásico» respecto a Valverde— y práctica —sus propias investigaciones y conclusiones—.



Fig. 1. Portada. Valverde: *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma, 1556. (\*)

sa— tenían las obras escritas en romance. Asimismo, explica aquí su intención —enteramente llevada a la práctica— de seguir

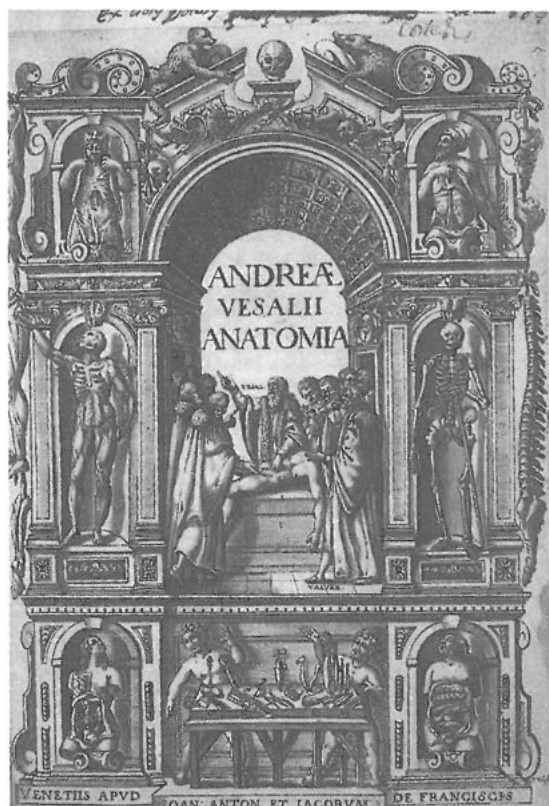


Fig. 2. Portada. Vesalio: *Anatomía...* Venecia, 1604.

Respecto a las láminas ilustrativas de su tratado, quiere Valverde, desoyendo opiniones en contra, que las suyas sigan a las vesalianas, para evitar confusiones a los lectores, según nos testimonia<sup>17</sup>; segui-

<sup>14</sup> *Andreae Vesalii. Anatomia. Addita nunc postremo etiam Antiquorum Anatome*. Venetiis Apvd Ioan: Anton et Iacobvm De Franciscis, M.D.C.III (sic). Biblioteca de la Facultad de Medicina. Universidad Complutense de Madrid, sig. 611 V 61a (64C-1-12). Asimismo, en primer plano a la izquierda figura un personaje, bajo el cual se lee la abreviatura «CRVC.». Acaso más que como «Lección de Anatomía», haya que interpretar esta imagen de la portada del Vesalio, 1604, como una escena de disección entre doctos colegas.

<sup>15</sup> Apéndice Documental, Doc. I.

(\*) En todos los casos, se trata de fondos de la Biblioteca de la Facultad de Medicina (Universidad Complutense de Madrid).

<sup>16</sup> Valverde parece querer evitar el apelativo «Fábrica» en su «Historia»; de todos modos, es mantenida también la concepción vesaliana de «fábrica arquitectónica» para el cuerpo humano, con un sentido al respecto totalmente renacentista, dedicándose a la «descripción» de los elementos de esta fábrica, que luego «son presentados» en las sucesivas láminas.

<sup>17</sup> Apéndice Documental, Doc. II.

miento que es en el sentido dicho, muchos grabados son nuevos y ajenos al tratado del bruselés, y los que lo siguen son interpretaciones sobre aquéllos, tomados como prototipos, respecto a los que muestran posiciones invertidas, al haberse ejecutado las planchas —ahora de cobre, según Valverde— a partir del grabado vesaliano. Elocuente de lo dicho, son las ilustraciones sobre el esqueleto humano del Vesalio (fig. 3) y su correspondiente en Valverde (fig. 4); las diferencias señaladas son evidentes, así como en los respectivos paisajes al pie y en los cayados de apoyo del brazo correspondiente.

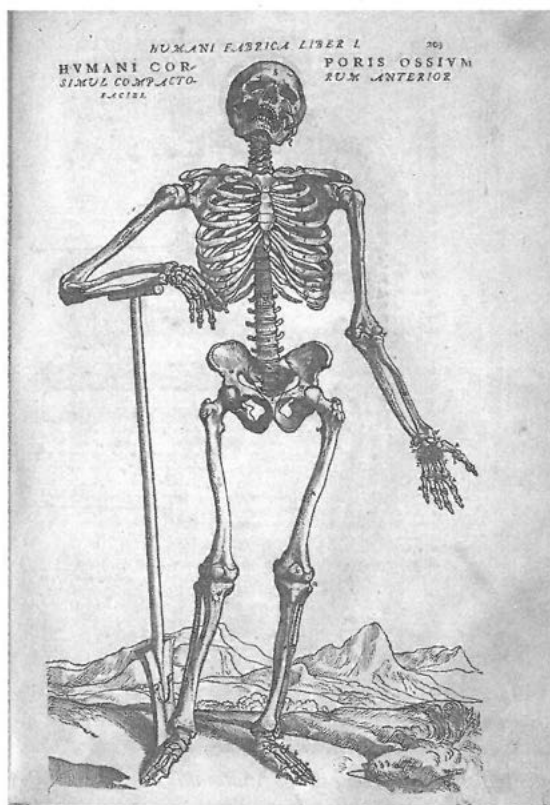


Fig. 3. Grabado ilustrativo (Vesalio: «Fábrica», 1555).

El caso de la *Historia* de Valverde es radicalmente diferente al del tratado de Geminus<sup>18</sup> (Londres, 1545) con sus láminas exactamente iguales a las del Vesalio, no apareciendo figuras invertidas, eso sí, realizando algunas agrupaciones de figuras en

una sola lámina, en tanto que en el *De Humani corporis fabrica* van siempre aisladas e independientes. Algunas agrupaciones de figuras, diversas asimismo del tratado de Geminus, hará también Valverde. Así, la «tabla» 2.<sup>a</sup> del libro III, que incluye cinco

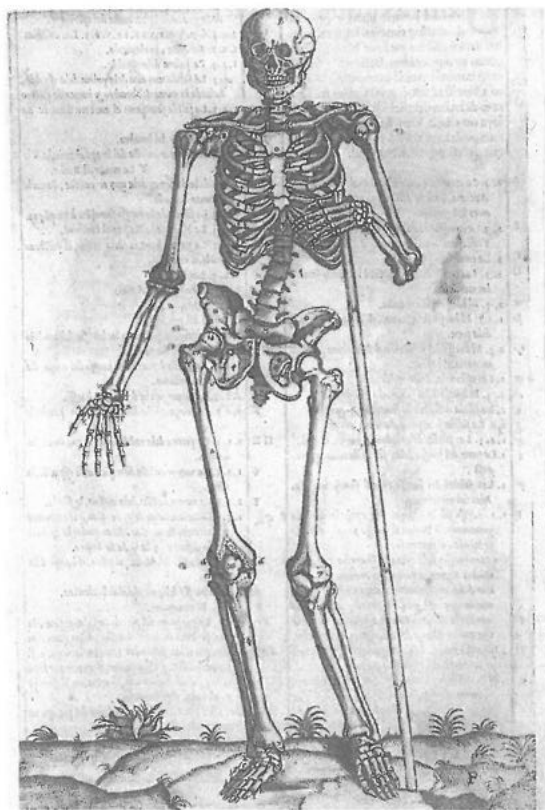


Fig. 4. Grabado ilustrativo (Valverde: «Historia», 1556).

figuras (fig. 5), con un sentido clásico arqueologicista, en las lórigas romanas que hacen de continentes de las vísceras a mostrar; igualmente la «tabla» 6.<sup>a</sup> del libro III, asimismo con cinco figuras (fig. 6), con su vocación clasicista de Venus púdica. Entre las ilustraciones con una única figura, una de las más hermosas y logradas es la «tabla» 1.<sup>a</sup> del libro II, con su perfecto y estudiado *contraposto* clásico y la consumada presentación anatómico-muscular, además de la «cita miguelangelesca» («Juicio», Sixtina, c. 1537) del rostro en la piel que mantiene con su mano derecha (fig. 7)<sup>19</sup>.

Como en el caso del Vesalio<sup>20</sup>, las láminas del tratado de Valverde son de capital

<sup>18</sup> Geminus, Thomas: *Compendiosa totius Anatomie delineatio, aere exacta...* Londini, 1545. Biblioteca de la Facultad de Medicina (Universidad Complutense de Madrid), sig. 61 G 33t (58-2-10) (Castrillo Márquez, R., *op. cit.*, n.º 673, p. 171).

<sup>19</sup> Todas estas ilustraciones citadas, inexistentes en los tratados de Vesalio y de Geminus.

<sup>20</sup> Al respecto, ver: Nieto Alcaide, V., y Checa Cremades, F., *El Renacimiento. Formación y crisis*

importancia en el mismo, dado su marcado interés descriptivo orientado hacia la docencia. Arte y Ciencia, aquí diseño y anatomía, en comunión perfecta, prestando el artista su mayor y previa experiencia al efecto, para plasmar un *corpus* de imágenes científicamente válidas por sí mismas, al tiempo que son instrumentos utilísimos en las propias y específicas explicaciones e investigaciones anatómicas.



Fig. 5. Grabado ilustrativo (Valverde: «Historia», 1556).

Esta imbricación entre Arte y Ciencia, sinónima de clasicismo renacentista, alcanza acaso uno de sus niveles máximos en la explicación que el propio Valverde hace de su «tabla» 3.<sup>a</sup> del libro II, al señalar como auténtico aval de su argumentación científica, lo que entonces habían hecho ver Miguel Angel y el pintor extremeño Pedro de Rubiales, al haberse «dado ala (*sic*) Anatomía (*sic*) juntamente conla (*sic*) pintura»<sup>21</sup>.

del modelo clásico, Madrid, 1980; fundamentalmente, el apartado «El problema de las relaciones entre teoría y práctica: arte, ciencia y técnica», pp. 197-200; Nieto Alcaide, V., *El Renacimiento Clásico*, Madrid, 1986; sobre todo, el apartado «Arte, ciencia, teoría y práctica», pp. 7-11.

<sup>21</sup> Apéndice Documental, Doc. III.

El grabado en cuestión (fig. 8), es elocuente, por otro lado, respecto a su modelo vesaliano (fig. 9), de las diferencias comentadas.

En cuanto a la autoría de las láminas del tratado de Valverde, todos los datos bibliográficos concuerdan en señalar al francés Nicolo Beatrizet, entonces establecido en Roma, como el artífice de los grabados<sup>22</sup>, efectuados en cobre, como nos confirma el propio Valverde, sin que, en cambio, explícite nombre alguno al respecto<sup>23</sup>. Sobre el autor de los dibujos, a partir de los cuales

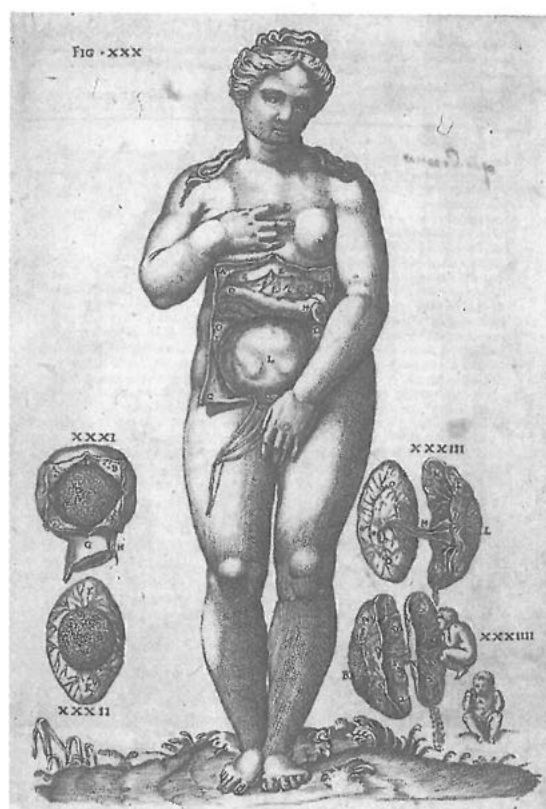


Fig. 6. Grabado ilustrativo (Valverde: «Historia», 1556).

se realizaron las planchas para dichos grabados, las opiniones discrepan, apuntándose los nombres del pintor extremeño Pedro

<sup>22</sup> O'Malley, C. D., «Los saberes morfológicos...», p. 70; Riera Palmero, J., *Valverde y la anatomía...*, op. cit., p. 43. Asimismo, en la obra de Ferdinando Bologna que citaremos seguidamente. En efecto, al menos las láminas («Tablas» en denominación de su autor) IV y V del libro II llevan el anagrama «NB» de las iniciales del grabador, respectivamente, en las partes inferior derecha e inferior izquierda.

<sup>23</sup> Apéndice Documental, Doc. II.



de Rubiales (c.1511-c.1582) y, con mayor apoyo de fuentes, del artista de Baeza Gaspar Becerra (c.1520-1568).

#### PEDRO DE RUBIALES

Las bases para la atribución a Rubiales de los diseños para los grabados ilustrativos del tratado de anatomía de Valverde, las ha proporcionado el propio autor, en las



Fig. 7. Grabado ilustrativo (Valverde: «Historia», 1556).

explicaciones de una de sus láminas, citando, precisamente, al pintor extremeño, junto con Buonarroti, como señaláramos<sup>24</sup>; dato del que se hace eco Ceán Bermúdez al tratar del artista español<sup>25</sup>.

De este modo, F. Bologna considera más factible la autoría de Rubiales, discípulo de Salviati, que «era forse di nuovo a Roma nel 1556», fecha, como sabemos, de la publicación de la obra de Valverde que nos

#### TAB. TERCERA DEL LIB. SEGVNDO

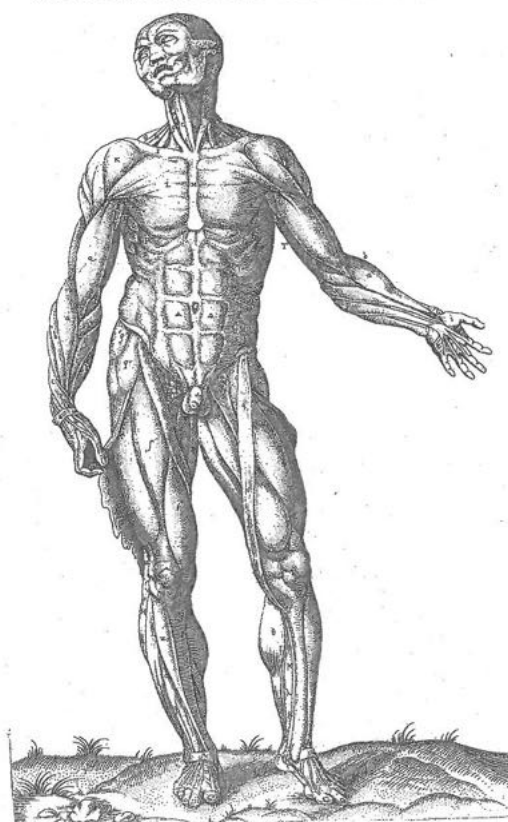


Fig. 8. Grabado ilustrativo (Valverde: «Historia», 1556).

ocupa, tras haber trabajado en Nápoles, al menos entre 1547 y 1548, seguramente por recomendación de Salviati, para el virrey don Pedro Álvarez de Toledo<sup>26</sup>. Es de tener en cuenta, también, esta última reseña, dada la dependencia de Valverde, en la gestación y publicación de su tratado, del cardenal Álvarez de Toledo, como hemos señalado.

Asimismo, dado el elogioso juicio de Valverde, J. Riera piensa como más probable la autoría de Rubiales<sup>27</sup>.

#### GASPAR BECERRA

La atribución a este artista, que era la tradicional, ha adquirido consistencia tras

<sup>24</sup> Apéndice Documental, Doc. III.

<sup>25</sup> Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 (ed. facsimilar, Madrid, 1965), tomo IV, pp. 275-276.

<sup>26</sup> Bologna, F., *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Nápoles, 1959, p. 53.

<sup>27</sup> Riera Palmero, J., *Valverde y la anatomía...*, op. cit., pp. 42-45.



el hallazgo, por parte de Post —c. 1930—, de un ejemplar italiano del tratado de Valverde con la anotación, del siglo XVI, «Gaspere Zezerra»<sup>28</sup>.

Desde luego, las fuentes españolas, ya clásicas, del siglo XVII, como iremos reseñando, señalan oportunamente la noticia que, luego en el setecientos, también recogerá Palomino. Así, por lo que al seiscientos se refiere, Vicente Carducho alude a Becerra como el artífice en cuestión:

«... y en la Notomia (*sic*, anatomía) la cantidad, afectos (*sic*), y movimiento de los musculos (*sic*), y huesos, la hermosura de los dintornos, y en la variedad, propiedad, afectos (*sic*), y movimientos de las figuras;... Para la Notomia (*sic*), el Vexalio (*sic*), Autor Frances (*sic*); cuyos dibujos excelentemente hizo Juan (*sic*) Calksux Frances (*sic*), y los del Valverde Español, el insigne Bezerra (*sic*), ambos siguiendo en todo lo uno, y en lo otro al Vexalio (*sic*)»<sup>29</sup>.

Lo propio, incluso con alabanza y encomio superiores, hace Francisco Pacheco en su tratado (1646), en dos párrafos —es decir, por dos veces— del mismo. De este modo se expresa:

«Y aunque es cosa sabida que no carezco (*sic*) tanto de la noticia del debuxo (*sic*, dibujo), que pueda rehusar poner en este libro una figura desnuda por tres perfiles, en que señalar las medidas, y en que formar los músculos ciertos de la anatomía (habiéndolo hecho Juan de Arfe)<sup>30</sup>, todavía por la veneración que se debe a la

insigne memoria del principe de la pintura Alberto Durero<sup>31</sup>, que con tan gran debuxo (*sic*) y excelencia de perfiles lo manifestó en su libro de *Simetría*; y por el respeto a nuestro valiente español Gaspar Becerra que hizo tan gran demostración de lo que sabía de músculos (como singular imitador de Micael Angel) en el libro de *anatomía* de Valverde, me pareció que bastaría dar razón con claridad, de lo más

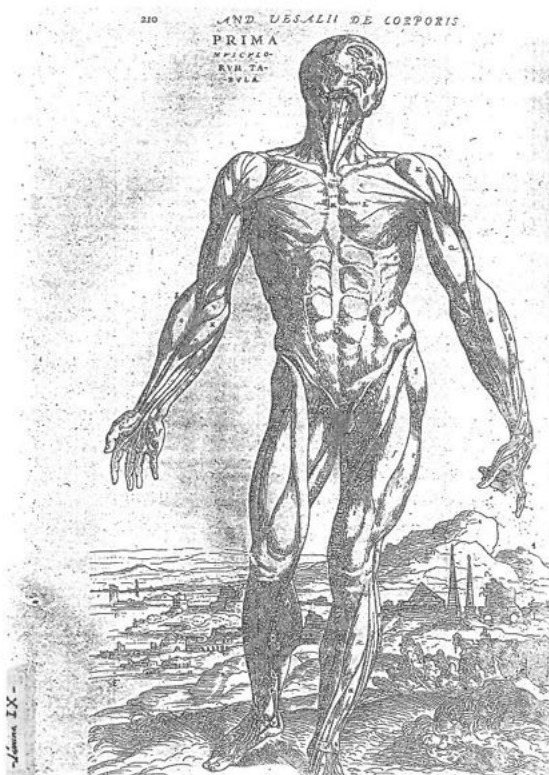


Fig. 9. Grabado ilustrativo (Vesalio: «Fábrica», 1555).

<sup>28</sup> Martín González, J. J., «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Archivo Español de Arte*, n.º 168 (1969), p. 333.

<sup>29</sup> Carducho, V., *Diálogos de la pintura. Su defensa, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1633; citamos por edición de Francisco Calvo Serraller (Madrid, 1979), con prólogo y notas de este autor, pp. 25-26; también, ver notas 25, 26, 27, 28 y 29 (pp. 25-27) y las pp. XXI y XXV del prólogo.

<sup>30</sup> Se alude a Juan de Arfe y Villafañe y su *De Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura*, Sevilla, 1585-1587. Al respecto, ver Bonet Correa, A., «Juan de Arfe y Villafañe» y «Adenda I. Los libros III y IV...», en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, respectivamente, pp. 37-84 y 85-94.

<sup>31</sup> Se hace eco aquí Pacheco, de este modo, como en su momento manifestara Juan de Arfe, del predicamento de Durero —en cuanto a proporciones,

necesario de las medidas; y remitir a las figuras de Becerra...»<sup>32</sup>;

«La Anatomía, que es la tercera parte que pertenece al debuxo (*sic*), sitio, ver-

fundamentalmente— en la segunda mitad del siglo XVI hispano. Al respecto, ver: Bustamante García, A., «El canon en la escultura española del siglo XVI», en *La visión del mundo clásico en el arte español* (VI Jornadas de Arte. Dpto. de H.<sup>a</sup> del Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos, CSIC), Madrid, 1993, pp. 81-92.

<sup>32</sup> Pacheco, F., *El arte de la pintura*. Citamos por la edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, con introducción y notas de este autor. Madrid, 1990, p. 350; asimismo, ver nota 21 (p. 350).

dad y número de músculos convenientes a la pintura, se hallarán en Andrés Vesalio, el cual sobrepuxó (*sic*) a todos sus antepasados. Pero mucho mejor en el doctor Juan de Valverde, de Hamusco, médico del reverendísimo Sr. D. Fray Juan de Toledo, cardenal y arzobispo de Santiago, discípulo en esta facultad del gran Realdo Colombo; cuya Historia se imprimió en Roma, año 1556, debuxadas (*sic*) las figuras valientemente de mano de Gaspar Becerra, ilustre ingenio español: y fuera destas (*sic*), otros perfiles suyos<sup>33</sup>, por tres partes, que andan casi en las manos de todos, pintores y escultores, y otras muchas de Italia»<sup>34</sup>.

Jusepe Martínez, que en su periplo italiano pudo obtener noticias *in situ* al respecto; por su parte, en su tratado (c. 1670), sin mencionar a Valverde y su obra, sí insiste en señalar a Gaspar Becerra como reconocido autor de diseños anatómicos. Así se expresa:

«Los antiguos, y a su imitación nuestros modernos han sacado a luz en figuras de bulto, ya por dibujos de Michael Angelo y del celebrado Donatello, sus anatomías con acierto excelente (*sic*), que andan vaciadas, ya de cera, ya de estaño y yeso. Las mejores son las de Juan de Bolognia y nuestro gran Becerra español, ... Andan también en algunos libros impresas algunas anatomías de varios autores y en particular uno, que llaman anatomía de Vessalio (*sic*)... también hay abundancia de dibujos anatómicos de nuestro gran Becerra, hallándose de otros también muy singulares...»<sup>35</sup>.

Como insinuáramos, Palomino recoge en su tratado, 1715-1724, lo consignado por

fuentes anteriores, citando en concreto a Pacheco, del que reproduce un párrafo ressaltado, respecto al resto del texto, en letra cursiva. En lo que aquí nos atañe, se expresa así:

«Fué (*sic*) nuestro Becerra grandísimo anatomista, y hoy permanecen unas anatomías, una grande como de a vara<sup>36</sup>, y otra como de sesma (*sic*, sexma)<sup>37</sup>, que son suyas, y otra como de un Crucifijo, cosa excelente, y yo las tengo, juntamente con una pierna de anatomía de barro cocido, que es izquierda, original suya, como la mitad del natural, que admira a cuantos la ven... Confirma también esto, lo que dice Pacheco, hablando de los autores, que han escrito de la anatomía; *pero mucho mejor* (dice) *en el Doctor Juan de Valverde &c. cuya historia se imprimió en Roma año de 1556 dibujadas las figuras valientemente de mano de Gaspar Becerra, ilustre ingenio español*»<sup>38</sup>.

Asimismo, aunque esto no lo reseñe de manera expresa nuestro tratadista pintor, reproduce algunas láminas anatómicas del tratado de Valverde, como ilustrativas de su propio texto<sup>39</sup>.

Ceán Bermúdez, que no deja de señalar la alusión de Valverde en su tratado de anatomía a Pedro de Rubiales, como comentáramos, en su apartado dedicado a Gaspar Becerra, insiste en que éste,

«enterado perfectamente de la anatomía del cuerpo humano, hizo los dibuxos (*sic*) para el libro que sobre esta ciencia publicó allí (en Roma) el doctor Juan de Valverde el año de 1554<sup>40</sup>, que sirve de estudio á (*sic*) los pintores, escultores y

<sup>33</sup> Uno de éstos pudiera ser el conservado en la Biblioteca Nacional (Barcia y Pavón, A. M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, n.º 6; Angulo Íñiguez, D., y Pérez Sánchez, A. E., *A Corpus of Spanish Drawings*, I (1400-1600), Londres, 1975, n.º 31 verso, p. 22), que cita Gallego Gallego, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979, p. 102, nota 2.

<sup>34</sup> Pacheco, F., *op. cit.*, pp. 384-385; asimismo, ver notas 6 y 7 (pp. 384-385).

<sup>35</sup> Martínez, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Citamos por la edición de Julián Gállego, con prólogo y notas de este autor. Madrid, 1988, pp. 77-78; asimismo, ver nota 6 (p. 291).

<sup>36</sup> Vara: medida de longitud, dividida en tres pies o cuatro palmos y equivalente a 835 milímetros y 9 décimas (*Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*).

<sup>37</sup> Sexma: sexta parte de cualquier cosa. Tómasese regularmente por la de la vara (*ibid.*).

<sup>38</sup> Palomino y Velasco, A. A., *El museo pictórico y escala óptica*; citamos por ed. Aguilar, Madrid, 1947, 1988; tomo III: *El Parnaso español pintoresco laureado. Noticias, elogios y vidas de los pintores y escultores eminentes españoles*, p. 47.

<sup>39</sup> Al menos, las láminas 5 y 6 del tomo II (1724). Al respecto, ver Bonet Correa, A., «Láminas de El Museo Pictórico y Escala Óptica», en *Figuras, modelos e imágenes...*, *op. cit.*, pp. 235-249.

<sup>40</sup> Esto, desde luego, no es exacto; sabemos que la publicación se realizó en 1556; la dedicatoria al cardenal Álvarez de Toledo sí es de 1554 (Apéndice Documental, Doc. I).

cirujanos; y además trabajó dos estatuas anatómicas, que andan vaciadas en manos de los profesores»<sup>41</sup>.

Tras lo expuesto, y ante las láminas del tratado de Valverde que aquí nos ocupa, pensamos que, a pesar de los puntos de apoyo señalados para la atribución a Rubiales, resulta sintomático y significativo, en sintonía con el parecer de Pérez Sánchez<sup>42</sup>, que la tradición desde Carducho atribuya estos diseños anatómicos al artista de Baeza, en concordancia con su manifiesto y continuado interés —también exhaustivamente reseñado por todas las fuentes— por la anatomía. F. Marías<sup>43</sup>, por su parte, no duda, insistiendo en la «vocación» anatómica de Becerra, en la autoría de éste respecto a las ilustraciones del tratado de Valverde.

La portada de la obra del médico palentino (fig. 1), singularmente, nos parece, por todos conceptos, atribuible a Gaspar Becerra. Las dos hercúleas figuras que enmarcan el escudo de armas, dispuestas en pronunciados escorzos, son, por esto último y en sí mismas, de marcada filiación miguelangelesca<sup>44</sup>, pero del «Miguel Ángel de la madurez, el del *Juicio Final*, a quien copia y estima»<sup>45</sup> Becerra. De modo contundente, estos desnudos de la portada del tratado de Valverde se corresponden con los que,

ejecutados por Becerra, eran la admiración de sus contemporáneos, según elocuente reseña —de 1585— de Juan de Arfe:

«A este (*sic*, éste; alude a Alonso Berruguete) sucedio (*sic*) Gaspar Bezerra (*sic*) natural de Baeca (*sic*), en el (*sic*, masculino) Andaluzia (*sic*), y traxo (*sic*) de Ytalia (*sic*) la manera que aora (*sic*) esta (*sic*) introduzida (*sic*) entre los más (*sic*) artifices (*sic*), que es las figuras compuestas de más (*sic*) carne que las de Berruguete»<sup>46</sup>;

estas referencias de Arfe se enmarcan, por otro lado, en la problemática y debate sobre el canon en la plástica coetánea<sup>47</sup>.

La arquitectura de esta portada, por su parte, es asimismo perfectamente equiparable a las diseñadas por Becerra, mostrando, de manera notoria, estrechas similitudes con su dibujo, conservado en la Biblioteca Nacional, de «Parte alta de un retablo» (c. 1560-1570)<sup>48</sup>; contraste marcado del volado y apaisado frontón triangular, sobre estructuras portantes de acusada planitud, y, en general, reduccionismo arquitectónico en formas y modos clasicistas, que parecen tener su inspiración en pasajes —enmarques de vanos— de los palacios que conforman el *Campidoglio* (c. 1546) miguelangelesco.

<sup>41</sup> Ceán Bermúdez, J. A., *op. cit.*, tomo I, pp. 197-198.

<sup>42</sup> Pérez Sánchez, A. E., *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, p. 132.

<sup>43</sup> Marías, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, pp. 213, 302 y 472-473.

<sup>44</sup> Miguelangelismo patente en estos desnudos, si bien «la imperfección del trazo nos lleva a la mano de Becerra» (Martín González, J. J., *op. cit.*, p. 333).

<sup>45</sup> Pérez Sánchez, A. E., *op. cit.*, p. 131.

<sup>46</sup> Arfe y Villafañe, J. de, *op. cit.*, libro II (Sevilla, 1585), fol. 2.

<sup>47</sup> Al respecto, ver Bustamante García, A., «El canon en la escultura...», *op. cit.*

<sup>48</sup> *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, I, Madrid, 1991, n.º 2 (A. Bustamante García-F. Marías), pp. 6-7.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Doc. I: VALVERDE DE HAMUSCO, Juan: *Historia de la composición del cuerpo humano*, Roma, 1556, Biblioteca de la Facultad de Medicina (Universidad Complutense de Madrid), sig. 611 V 29j (86-4-17).

—Dedicatoria al cardenal don Juan Álvarez de Toledo, arzobispo de Santiago, del que era médico. Aquí Valverde expone su intención, así como las razones que a ello le llevan, de escribir su tratado en castellano, pese al poco crédito científico que los libros en romance tenían entonces en España; reconoce, no sin crítica, la aportación a la Anatomía por parte de Galeno (siglo II d.C.) y pondera con mucho el magisterio de Vesalio —a quien seguirá en todo, salvo en el orden de exposición, considerando confuso el del bruselés— y de su preceptor italiano Realdo Colombo, Roma, 13 de septiembre de 1554, s.f. (extracto).

«AL ILLVSRISS. (sic) Y REVERENDISS. (sic) S. DON FRAY IOAN (sic) DE TOLEDO CARDENAL, y Arcobispo (sic) de Santiago, el Dotor (sic) Ioan (sic) de Valuerde (sic) su Medico.

CONSIDERANDO Illustriss. (sic) Señor la gran falta, que la nación (sic) nuestra tiene de hombres, entiendan la Anatomía: assi (sic) por ser cosa fea entre Españoles, despedaçar (sic) los cuerpos muertos, como por auer (sic, haber) pocos, que venidos a (sic) Italia, donde la podrían deprender (sic, aprender), no huelguen antes de ocuparse en otros exercicios (sic) que en este (sic, éste), por no estar acostumbrados, a semejantes cosas: y visto el daño, que desto (sic) se sigue a toda la nación (sic) Española, parte por los Cirujanos (a quien más falta haze (sic) no entenderla) saber poco latín, parte por auer (sic) escrito el Vesalio tan escuramente (sic, oscuramente), que con difficultad (sic) puede ser entendido, sino de aquellos (sic, aquéllos) que primero algunas vezes (sic) an (sic, han) tenido el cuerpo delante de sus ojos, y muy buen maestro que se le (sic) declare; parecíame cosa muy conueniente (sic), es-

cruir (sic) esta historia en nuestra lengua; porque aquellos (sic, aquéllos) para quien yo la escriuo (sic) pudiesen (sic) mejor gozar de mi fatiga: y porque en latín an (sic) escrito tan largamente tantos, que no me parecía ser necessario (sic) nueuo (sic) trabajo. Y mirando por otra parte las pocas cosas de dotrina (sic), que en esta lengua ay (sic, hay) escritas: y juntamente la poca autoridad que entre Españoles las cosas de Romance tienen: no se me alcauan (sic, alzaban) los bracos (sic, brazos) a hazerlo (sic), hasta que el mandado de vuestra Señoría Illustrissima (sic) (al qual (sic) yo como criado no podía replicar) me forco (sic, forzó) a que dexado (sic) a parte (sic, aparte) todo lo que deste (sic) mi trabajo qualquier (sic) mal considerado juyzio (sic) pudiesse (sic) dezir (sic), mirase solo (sic, sólo) alo (sic) que vuestra Señoría mandaua (sic), y a nuestra nación (sic) más (sic) necessario (sic) era: que es escriuir (sic) esta Historia dela (sic) composición del cuerpo humano, lo qual (sic) hare (sic, haré) enla (sic) más (sic) breue (sic) y succincta (sic) manera que me sera (sic, será) possible (sic)... Assi (sic) que este mi libro no sera (sic, será) más (sic), que vna (sic) simple relación (sic) en manera de comentario, de lo que yo e (sic, he) visto en los cuerpos. Y si alguno fuere tan diligente, que no contento conla (sic) historia sola, quisiere también (sic) entender las diferencias, que entre los que della (sic) an (sic) escrito a (sic, ha) auido (sic, abido): lea juntamente al Vesalio, al qual no solo (sic, sólo) no pienso hazer (sic) yo injuria con este mi libro, o (sic) desterrarle de España, más (sic, sino) antes disponer los entendimientos, a que más (sic) facilmente (sic) puedan entender, aunque no vean la Anatomía, todo lo que el a (sic, ha) escrito. El qual (sic) sin duda ninguna a (sic, ha) sobrepujado a todos sus antepassados (sic) en esta cosa. Y pienso cierto que Dios le inspiro (sic) a ello, para que resucitasse (sic) esta parte de la medicina tan olvidada (sic), como necessaria (sic). Porque aunque Galeno aya (sic) ayudado muy mucho... si tuuiera (sic) licencia, de hazer (sic) Anatomía de hombres, como tuuo (sic) de Monas, y otros animales, que ni la Anatomía



estuuiera (*sic*) tanto tiempo sepultada, ni el Vesalio vuiera (*sic*, hubiera) menester tomar tanto trabajo. Al qual (*sic*) yo seguire (*sic*) siempre en toda esta hystoria (*sic*), saluo (*sic*) en la (*sic*, femenino) orden del escriuir (*sic*), enla (*sic*) que es algo confuso... las quales (*sic*) yo notare (*sic*) en sus lugares, más (*sic*) con intención (*sic*) que a (*sic*) esta hystoria (*sic*) no falte nada, que con gana de reprehender (*sic*) a quien tanto todos deuemos (*sic*). Antes todo el prouecho (*sic*) que deste (*sic*) mi libro resultare, se a (*sic*, ha) de atribuyr (*sic*) no menos a Andres Vesalio, que a (*sic*) Realdo Colombo mi preceptor en esta cosa, el qual (*sic*, el provecho del libro) no pienso que sea pequeño: principalmente siendo acompañado del fauor (*sic*) de V. S. Illustriss. (*sic*) Cuya vida nuestro Señor por largos tiempos conserue (*sic*)... en Roma a XIII. de Setiembre (*sic*) M.D.LIIII (*sic*)».

deuiesse (*sic*) hazer nuevas (*sic*) figuras, sin siruirme (*sic*) de las del Vesalio, no lo e (*sic*, he) querido hazer (*sic*) por, euitar (*sic*) la confusión que dello (*sic*) se pudiera seguir, no se conociendo tan facilmente (*sic*) enlo (*sic*) que conuengo (*sic*) o (*sic*) desconuengo (*sic*) conel (*sic*), y porque sus figuras estan (*sic*) también (*sic*, tan bien) hechas que me pareciera inuidia (*sic*, envidia) o (*sic*) maliñidad (*sic*, malignidad) no querer aprouecharme (*sic*) dellas (*sic*). Principalmente que me a (*sic*, ha) sido a (*sic*) mi tan facil (*sic*) aprouecharme (*sic*) cosa mejorarlas, quanto (*sic*) sera (*sic*) dificultoso a qualquiera (*sic*) que quisiere apartarse destas (*sic*, de éstas) y de aquellas (*sic*, aquéllas) hazerlas (*sic*) tan buenas. Pero porque las mias (*sic*) estan (*sic*) entalladas en cobre, y no pueden con la historia sin gran confusión (*sic*), e (*sic*, he) puesto todas las que pertenecen acada (*sic*) libro al fin del (*sic*, del mismo)...».

Doc. II: VALVERDE DE HAMUSCO, Juan: *Historia de la composición del cuerpo humano*, Roma, 1556; advertencia al lector, s.f. Biblioteca de la Facultad de Medicina (Universidad Complutense de Madrid), sig. 611 V 29j (86-4-17).

—Indicación al lector, previa a un índice de los capítulos del libro, a otro genérico de las materias que tratará y al prólogo propiamente dicho. De modo explícito, alude aquí a su intención, también, de servirse de las láminas ilustrativas del *De humani corporis fabrica* de Vesalio, para evitar confusiones, pese a determinadas opiniones en contra; explicita que los grabados de su libro son sobre cobre, que considera mejores, entendiéndose, pues, ser sobre materia lúnea los del Vesalio, y elogia la calidad de ambas ilustraciones, no escatimando las excelencias de las láminas del tratado del médico flamenco. Finalmente advierte de la colocación, al final de cada libro —son siete en los que divide su tratado—, de las correspondientes láminas ilustrativas del mismo (extracto).

«AL LECTOR./ AVNQVE (*sic*) a (*sic*) algunos amigos míos parecía, que yo

Doc. III: VALVERDE DE HAMUSCO, Juan: *Historia de la composición del cuerpo humano*, Roma, 1556; explicaciones a la lámina 3.<sup>a</sup> del libro segundo («TAB. TERCERA DEL LIB. SEGVNDO (*sic*)»), s.f., al final de éste (fig. 8) que, en este casi sí sigue al correspondiente prototipo vesaliano (fig. 9). Biblioteca de la Facultad de Medicina (Universidad Complutense de Madrid), sig. 611 V 29j (86-4-17).

—Referencia explícita a Miguel Angel y a Pedro de Rubiales, como *pittori anatomici*. La relación entre Arte y Ciencia, referida a Anatomía-Pintura, es particularmente evidente e intensa aquí; concluye Valverde su disertación proporcionando, precisamente, determinados datos anatómicos sobre músculos, su colocación y funcionamiento en relación con los huesos correspondientes, a tener en cuenta por los pintores.

«DECLAR. DELAS (*sic*) FIG. DEL LIB. II./... Tabla Tercera/ Esta figura muestra vn (*sic*) hombre desallado por la parte de delante, y quitado el cuero, la gordura, la tala carnosa, las venas que van entre cuero y carne, y algunos morzillos (*sic*, mús-

culos), que ordinariamente se quitan enel (*sic*) desollar, porque en esta figura solo (*sic*) e (*sic*, he) querido mostrar lo que vn (*sic*) buen pintor suele mostrar en vn (*sic*) cuerpo con pellejo y todo... Aunque no solamente es necessario (*sic*) conocer los morzillos (*sic*) superficiales (si quieren exprimir (*sic*, en el sentido de apurar) bien las diuersas (*sic*) posturas que el cuerpo haze (*sic*)) pero (*sic*, sino) tambien (*sic*) los que estan (*sic*) debaxo (*sic*) dellos (*sic*), assi (*sic*) el nacimiento y fin como el officio (*sic*), para poder saber quando (*sic*) an (*sic*) de hazer (*sic*) vn (*sic*) morzillo (*sic*) más (*sic*) largo a (*sic*) corto, más (*sic*) leuantado (*sic*) a (*sic*) hundido. Quanto (*sic*) esto sea verdad nos lo an (*sic*) hecho ver en nuestros tiempos Miguel Angel Florentin (*sic*), y Pedro de Rubales estremeño (*sic*), los quales (*sic*) por auerse (*sic*, haberse) dado ala (*sic*) Anatomía juntamente con la pintura an (*sic*) venido a (*sic*) ser los más (*sic*) excellentes (*sic*) y famosos pintores que grandes a (*sic*, ha, hace) se an (*sic*) visto. Pero tornando ami (*sic*) proposito (*sic*) digo que los pintores an (*sic*) siempre de tener en memoria (*sic*, en cuenta) que cada morzillo (*sic*) tira el hueso (*sic*) en que se enxiere (*sic*, de injerir; injerta), y en el tirar se encoje (*sic*) hazia (*sic*) su nacimiento hinchandose (*sic*) en medio, y quando (*sic*) se affloxa (*sic*) haze (*sic*) el effecto (*sic*) contrario, porque se haze (*sic*) más (*sic*) largo y se hunde más (*sic*) de en medio, por lo qual (*sic*) acontece muchas vezes (*sic*) que tirando el morzillo (*sic*) que esta (*sic*) debaxo (*sic*), se leuanta (*sic*) el que le (*sic*) esta (*sic*) encima, y el pintor pensando que sea (*sic*, es) el que obra (*sic*, trabaja) el de encima, encojele (*sic*)».

Doc. IV: VALVERDE, Juan: *Historia de la Composición del cuerpo humano*, Roma, 1556. Biblioteca de la Facultad de Medicina (Universidad Complutense de Madrid), sig. 611 V 29j (86-4-17).

—Varias referencias del propio Valverde, en su tratado, sobre sus estancias en Pi-

sa (1544 y 1545), Roma (1550 y 1554) y la posible de Padua, así como respecto a su colaboración profesional con Realdo Colombo. La referencia a Padua y Venecia, que no explicita el año, o bien es una experiencia del propio Valverde antes de trasladarse a Roma, o acaso previa a su estancia pisana, o bien se refiere a algo narrado y visto por Vesalio.

1)—Libro I, fol. 13v.: «... lo qual (*sic*) yo solamente e (*sic*) visto en vna (*sic*) muger (*sic*) en Pissa (*sic*) el año de 1544 haciendo (*sic*) la Anatomia (*sic*) Realdo Colombo...».

2)—Libro VI, fol. 93v.: «... la qual (*sic*) experiencia (*sic*) vi yo hazer (*sic*) a Realdo Colombo el año de 44 en Pisa...».

3)—Libro III, fol. 68: «... como en Pisa vi yo el año de M.D.XXXXV (*sic*) en vna (*sic*) mujer que auia (*sic*, había) muerto (*sic*, matado a) su hijo en Florencia, y por ello el Duque Cosme de Medicis la condeno (*sic*) para hazer (*sic*) Anatomia (*sic*)...».

4)—Libro VI, fol. 85: «La qual (*sic*) cosa manifiestamente se vio aquí (*sic*) en Roma enla (*sic*) sede vacante de (*sic*) Papa Paulo tercero enel (*sic*) Cardenal de Cibo (muerto en 1550), el qual (*sic*) murio (*sic*) de vn (*sic*) vomito (*sic*) de sangre...».

5)—Libro I, fol. 14: «... y algunas vezes (*sic*) aunque pocas se compone de onze (*sic*); como vi yo en Roma año de M.D.LIII (*sic*) en vna (*sic*) niña de hasta siete años...».

6)—Libro VII, fol. 99: «... como facilmente (*sic*) en Padua los más (*sic*) años se puede ver. Porque en Venecia sacan alos (*sic*) ladrones por justicia al primer hurto vn (*sic*) ojo, acontece tornarlos a prender de ay (*sic*, ahí) a vn (*sic*) año o (*sic*) dos, y embiarlos (*sic*) a Padua para hazer (*sic*) anatomia (*sic*), ... y el Vesalio dize (*sic*) auerlos (*sic*, haberlos) visto del todo apartados (los nervios oculares a que está aludiendo) en vn (*sic*) hombre que el conocia (*sic*) en vida...».

# EL «DISCURSO DEL TEMPLO DEL DIOS JANO» DE PABLO DE CÉSPEDES O LA COMPLEJA VINCULACIÓN DE CLASICISMO Y CONTRARREFORMA

JESÚS RUBIO LAPAZ

Universidad de Granada

El documento que aquí se analiza es el borrador del *Discurso de la antigüedad de la iglesia de Córdoba y cómo antes era templo del dios Jano*, de Pablo de Céspedes, texto que citaba Palomino y que ha sido recientemente publicado<sup>1</sup>. En este importante escrito teórico se mezclan toda una serie de estudios arquitectónicos, artísticos, históricos, arqueológicos, poéticos, de exégesis bíblica, lingüísticos, etc., con un fin claramente determinado: legitimar la noble antigüedad de su ciudad y país y elaborar una perfecta adecuación de la cultura greco-latina a la preeminente tradición bíblica en un claro propósito ideológico contrarreformista, según la costumbre y la norma de su tiempo.

La causa del desconocimiento de este texto manuscrito durante tantos años responde al traslado que sufre, junto a otros muchos, desde Córdoba a Granada por Bernardo de Aldrete, discípulo y continuador de las labores investigadoras del racionero y persona encargada de recoger y guardar sus bienes<sup>2</sup>, por lo que queda olvi-

dato como un borrador más en el archivo de la catedral granadina<sup>3</sup>.

La tradición de la existencia de este templo en el solar donde después se levantará la mezquita estaba totalmente aceptada en los siglos XVI y XVII y nació tras aparecer dos columnas miliarias en el Patio de los Naranjos en la primera mitad del Quinientos. Columnas que hoy se encuentran en la fachada de la mezquita que da a este patio.

La idea tradicional de la existencia de un templo dedicado a Jano en Córdoba surge del círculo de historiadores-arqueólogos formados en la universidad de Alcalá, que son los que con más detalle estudiaron los restos epigráficos existentes. Ya Ambrosio de Morales en 1571 señala su indudable presencia en la ciudad, aunque sin señalar con precisión el lugar y dedicándole la advocación a Jano Augusto dentro del concepto que de la cultura clásica se tenía en su época y sin los planteamientos retórico-contrarreformistas que veremos en Céspedes. Asimismo, indica una relación de la fachada meridional de la mezquita con las construcciones romanas, idea que recogerá el racionero, pero que Morales no llega a afirmar<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Palomino de Castro y Velasco, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1715-24, 4.ª ed., Madrid, Aguilar, 1947. Hablando de Céspedes señala (p. 821): «Escribió grandes discursos (que yo he visto manuscritos) y entre ellos uno de la antigüedad de su iglesia, y cómo fue templo del dios Jano». Publicada la transcripción del texto sin analizar en mi libro *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad, 1993, pp. 325-353.

<sup>2</sup> Ramírez de Arellano, R., «Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 11, 1903, pp. 204-214 y 232-236, y 12, 1904, pp. 34-41. Y *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripción de sus obras*, Madrid, tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.

<sup>3</sup> Aldrete trae a Granada todos los manuscritos de Céspedes al venir a esta ciudad, donde continuaba sus trabajos acerca de la antigüedad española y sus vestigios culturales en los diversos campos humanistas, en un momento en el que su implicación en la polémica socio-cultural levantada con el controvertido tema del Sacromonte requería esta intervención.

<sup>4</sup> Morales, A. de, *Crónica General de España que recopilaba el maestro Florián de Ocampo, cronista del rey nuestro señor D. Felipe II*, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1791, t. IV, libro IX, p. 312: «Lo que estos y otros mármoles que se han de poner refieren deste templo de Jano en Córdoba, será necesario decir lo que yo puedo alcanzar dél por conjeturas. Yo creo que como Augusto César había alcanza-



En el mismo año de 1571 se produce el siguiente paso en esta trayectoria, cuando el licenciado Juan Fernández Franco en su *Demarcación de la Bética Antigua*, identifica el antiguo templo con la actual mezquita, señala sus numerosos restos clásicos y reafirma el carácter de Córdoba como primera colonia de esta provincia y su población por parte de ciudadanos nobles; constituyéndose, de esta manera, en precedente inmediato del discurso de Céspedes, aunque en ningún momento trasciende el plano de lo romano<sup>5</sup>.

Esta última será la teoría que tradicionalmente se aceptará, pues el texto del racionero quedará inédito sin que tuviera repercusión más allá de sus amistades más cercanas. Así, Díaz de Ribas en 1625 retoma la opinión más extendida con pocas variantes, aunque se cuestiona la base científica de este planteamiento ya que no tiene por obra romana los restos de la fachada sur, acudiendo entonces a considerar vestigios del antiguo templo las columnas, capiteles y basas. Pero la aportación más interesante de Ribas es la noticia de que Aldrete iba a escribir un libro general sobre la iglesia cordobesa donde reflejaría todas estas cuestiones<sup>6</sup>. No obstante, Aldrete rea-

lizará solamente el pequeño tratado *Relación de la planta de la Capilla Real y de su estado temporal y espiritual*<sup>7</sup>. De esta manera, lo que pervive es la idea de la existencia en el solar de la mezquita de un templo pagano dedicado a Jano Augusto del que se reaprovecharían algunos elementos arquitectónicos o decorativos posteriormente. El arraigo de esta hipótesis queda reflejado por Morales y Padilla en la segunda mitad del XVII<sup>8</sup> y todavía la seguirán defendiendo intelectuales e historiadores tan positivistas como Ponz y Ceán Bermúdez<sup>9</sup>.

Céspedes en primer lugar trae argumentos de orden «arqueológico» que certifican la realidad del edificio clásico, contrastando lo que él supone de esa época con abundantes pasajes del texto de Vitruvio<sup>10</sup>. Pero no conformándose con ese origen, lo remonta a una etapa anterior correspondiente a la

do aquella gloria grande y en mucho temida de cerrar en Roma el templo de Jano con paz universal: o él edificó en Córdoba cerca del río Guadalquivir un templo a este Dios, por haber ganado acá en España, como hemos visto, esta paz, y querer dexar memoria della muy señalada: o la ciudad de Córdoba los mismos respectos, y por el otro muy ordinario de lisonjear a su Príncipe, fabricó aquel templo». También Morales, A. de, *Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Corónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1792, hablando de la parte meridional de la mezquita señala (p. 53): «La sillería toda es al dos, tanto como la usaron siempre los romanos».

<sup>5</sup> En la transcripción que de la obra de Franco, *Demarcación de la Bética Antigua y Noticia de la Villa de Estepa y otros de dicha provincia*, de 1571, realiza López de Cárdenas, F. J., *Franco ilustrado. Notas a las obras manuscritas de el insigne anticuario Juan Fernández Franco, en las que se corrigen, explican y añaden muchos lugares, para instrucción de los aficionados a buenas letras*, Córdoba, Oficina de D. Juan Rodríguez de la Torre, 1775?, trae el texto del arqueólogo renacentista referido a Córdoba (p. 99): «El templo de la iglesia mayor, que es en su mayor parte edificio romano». y en la p. 114: «Hay oy en la misma iglesia mayor cosas romanas, señaladamente todo el edificio azia la Puente; bien se concluye que allí fue el Templo de Jano».

<sup>6</sup> Díaz de Ribas, P., *De las antigüedades y excelencias de Córdoba*, Córdoba, 1625. Ejemplar manuscrito del Archivo Municipal de Córdoba. Señala en la p. 89: «Esto tiene necesidad de mayor apoyo: y así veamos ahora si en todo este templo hay alguna obra que sea propia de romanos. A algunos les parece que la torre y la pared de medio día parecen de romanos en el modo de la fábrica, porque la sillería es al dos». Pero, tras desechar esta hipótesis y atribuir esta construcción en su totalidad a los musulmanes, declara (p. 89v): «Empero bien que todo el edificio sea de este género, hay con todo eso en él muchos despojos de obra romana, como son las columnas, capiteles y vasas», y (p. 90v): «Parte de ellas traerían de edificios arruinados de la ciudad y parte estarían en el templo antiguo de Jano». Asimismo, hablando sobre la iglesia cordobesa y su antigüedad, declara (p. 96): «Fuera de que nos ha prometido particular tratado y libro de esto el doctor Bernardo de Aldrete: donde con la erudición, acierto y diligencia que suele, ha de explicar la antigüedad de esta iglesia, su planta y modelo, todo lo insigne de su fábrica, sus dotaciones y entierros señalados y todo lo demás digno de memoria que en ella se halla».

<sup>7</sup> Viene transcrito en Ramírez de Arellano, R., *Ensayo...*, t. II, pp. 51-56.

<sup>8</sup> Morales y Padilla, A., *Historia de Córdoba*, Córdoba, manuscrito, hacia 1662. Archivo Municipal de Córdoba.

<sup>9</sup> Ponz, A., *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1791, t. XVII, y Ceán Bermúdez, J. A., *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España en especial las pertenecientes a las bellas artes*, Madrid, Imprenta de D. Miguel de Burgos, 1832.

<sup>10</sup> Sirva como ejemplo la conclusión de que algunas ventanas son realizadas según las normas del estilo dórico, comparándolas con obras clásicas y también contemporáneas que conocía directamente: «Las cuales ventanas son mui semejantes a las que



grandeza cartaginesa. Momento en nada inferior al romano y mucho más cercano a lo hispano en el deseo de otorgar una nobleza mayor a nuestro país<sup>11</sup>. Incluso, y éste es su propósito inicial y final a la vez, relaciona directamente el templo de Jerusalén con la construcción cordobesa por medio de los cimientos, los muros y el cierre de las ventanas, que considera emparentados en ambos edificios según la costumbre habitual después de Trento de encontrar una legitimidad religiosa a la arquitectura greco-latina en un supuesto origen hebreo. Resulta curioso también que, a pesar de su intento por «descubrir» los restos clásicos y bíblicos de los muros de la mezquita, haga alguna valoración positiva de la obra y decoración musulmana<sup>12</sup>, demostrando la apertura del juicio estético con respecto a las etapas artísticas condenadas o despreciadas por los tratadistas y teóricos de su época, lo que nos señala una alta sensibilidad para estimar estilos no acordes con su mentalidad clasicista.

En esta primera parte del Discurso investiga fundamentalmente los temas arquitectónicos-arqueológicos aplicados al edificio de la mezquita y a las huellas que él supone que pervivían de la época antigua. En la segunda, el planteamiento retórico es mucho más considerable y en ella tratará de buscar una relación directa entre el dios pagano y el patriarca Noé que justifique su vigencia

dentro del contexto del humanismo cristiano de la época contrarreformista y legitime por tanto un carácter sacro basado en una antigüedad emanada directamente de la intervención de lo trascendente.

Ya desde un principio deja claro cuál es su propósito: «Para el intento que llevo, el cual es descubrir la Antigüedad desta patria por esta vía, es forzoso escudriñar quién fue este Iano, a quien nuestros antepasados lo dedicaron». Así pues, el programa de Céspedes no puede estar más claro en su deseo de dotar de una noble antigüedad y origen sacro, según las normas del momento, a su ciudad y por generalización a todo el país. Para esto acudirá a las teorías que le proporcionaban los Padres de la Iglesia y los escritores del primer cristianismo, personajes que se planteaban una tarea relativamente similar como era el dotar de una mayor ancianidad y nobleza a la religión hebrea con respecto a la mitología pagana, de la que no obstante se intenta asimilar todo lo aprovechable en los postulados cristianos debido a la fuerte repercusión que ejercía en la sociedad del momento. La estrategia a seguir era una investigación histórica en donde se demostrase la dependencia de lo clásico con respecto al Antiguo Testamento y su concepción como una evolución «desviada» a partir de la mala recepción de la tesis judía de un único Dios, el creador bíblico.

La interrelación de Jano y Noé la lleva a cabo acudiendo a las más distintas citas históricas y literarias (Lactancio, Annio de Viterbo y el falso Beroso, San Agustín, el Génesis, Ovidio, Virgilio, Suetonio, Plinio, Macrobio, Piero Valeriano...), realizando en algunos momentos interesantes interpretaciones de la iconografía similar de uno y otro en unos pasajes de fuerte carga emblemática o simbólica<sup>13</sup>.

Vitruvio enseña en el capítulo VI del cuarto libro que se an de dar a las puertas dóricas... estas ventanas poco menos esveltas de lo que dize Vitruvio i no tienen aquel poco retiramente, cosa que poco se a usado assí de los antiguos como a nuestro tiempo, solamente que yo sepa está oservada en un templo antiguo en Tivoli, seis leguas de Roma, i en ella por Antonio de Sangallo en el palacio del duque de Parma. Estas de nuestro edificio son verdaderamente bien proporcionadas i mui conformes a la firmeza dél, i para mayor fortaleza bien distantes de los ángulos como lo enseña Vitruvio...».

<sup>11</sup> Lo que más haze a nuestro propósito es la relación de algunos ombres de buen entendimiento que desde Túnez an ido considerando las ruinas de la gran Cartago, me certifican que an visto pedaços dellas que así en grandeza como en buena obra de cantería i alvañería nada menos son inferiores a los de Roma, i entre nosotros i cartagineses uvo en aquellos tiempos gran comercio».

<sup>12</sup> «De otra parte que mira a levante, hecha de moros en su tanto adornada suntuosissimamente que aún todavía conserva aquellas labores hechas a la morisca en su tanto bien ricas i galanas, porque aforrada y encostrada la cantería con tablas de piedra de Luque, labradas de talla minudíssimamente hazen una vista apacible i graciosa».

<sup>13</sup> Contemplamos un auténtico estudio iconológico en el más amplio sentido de la palabra a partir de las interpretaciones de las imágenes de Jano según los textos clásicos, llegando a profundas conclusiones culturales e históricas. Así, por ejemplo, su bifrontismo significa que «vio por espacio de seiscientos años los siglos antes de la regeneración humana, i con otra por espacio de trecientos i cincuenta años los tiempos que sucedieron después del diluvio universal i ésta es la verdadera causa escondida a los antiguos por la ceguedad de la ignorancia i por la vanidad de la idolatría que los traía tan de las verdaderas, unas veces buscando secretos de naturaleza para dar salida a sus errores, otras veces confundiendo la ver-

Céspedes plantea por medio de este discurso cómo está intimamente relacionada la religión pagana y el cristianismo, del que derivará a partir de la dispersión de los descendientes de Noé, acentuando esta desviación por el carácter diferente de sus lenguas tras el suceso de la torre de Babel, pues, según el racionero:

«Los ombres... alexándose cada día más de Dios i de su conocimiento adoraron juntamente con él ombres poderosos a otras criaturas suyas i de aquí es que en cuantos sacrificios offrecían a los demonios, las prefaciones dello eran al padre Iano que bien miradas más convenían a los atributos de Dios Nuestro Señor i caen bien lexos a otro alguno, refiere esta prefación común a todos los sacrificios hechos a la demás chusma de mentirosos dioses.»

Pero el lugar donde quedó esta presencia de descendientes directos de Noé, y por lo tanto de Dios, es Córdoba, de cuyo testimonio quedaban algunos «restos» en su iglesia mayor, como clara continuadora de la serie de referencias perfectas en cuanto a la arquitectura sacra que va desde el arca de Noé a materializarse en la catedral cordobesa, que así y de manera tan clara, emanaba de la acción del Creador y de su intermediario en este mundo, Noé Jano, precedente impresionante, a la vez, del mismo templo de Jerusalén y de la arquitectura grecolatina. La conclusión es determinante en este sentido:

«Todos éstos son rastros de la verdad que en este discurso emos explicado, i así, como pequeña certidumbre se podría casi afirmar que aquellos que primero vinieron a poblar a España de los nietos de Noé entrando... por las bocas de Guadalquivir que en aquellos tiempos eran dos i subiendo el río arriba, llevados de la hermosura i amenidad de las tierras que de una i otra ribera parecían i llegando al sitio donde agora es Córdova, les pareció que ni el río se podía más navegar cómodamente, ni avía que desear más para dar contento a la vista i sacar el fruto de tan larga demanda por tantos peligros de viajes i navegaciones, determinaron hazer aquí su asiento i descanso, cumpliendo lo que con votos avían prometido, haziendo templo i

altar al potentísimo Iano, conviene saber a Dios de Noé, su siervo. Este fue el principio del santuario i magnificentísimo templo que el día de oi, restaurado en diversas vezes, es singular edificio por su grandeza i multitud de columnas entre cuantos mira el sol en la redondez de la tierra.»

Con respecto al parentesco simbólico de los personajes de Jano y Noé, se trata de una invención de Annio de Viterbo atribuida al antiguo Beroso a partir de la cual, y a causa de su enorme influencia en los siglos XVI y XVII, se extenderá por todo el mundo cultural del humanismo clasicista. Su repercusión se extiende a León Hebreo y sus *Diálogos del amor*, Egidio de Viterbo, Sebastián Munster y también a Iacobus Laurus<sup>14</sup>. Asimismo los tratados de emblemática, sobre los que se establecen las bases de la cultura alegórica del momento, también recogen esta asimilación; cuyo ejemplo puede ser Horozco y Covarrubias y sus *Emblemas morales*, que cita toda esta serie de argumentos identificativos. Probablemente de aquí tomaría Céspedes parte de las ideas para realizar el sincretismo expuesto en su discurso<sup>15</sup>.

Si acudimos a averiguar el simbolismo que el personaje de Jano conllevaba, vemos cómo encaja perfectamente dentro del ideario humanista del racionero y el con-

<sup>14</sup> Wind, E., *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 256.

<sup>15</sup> Horozco y Covarrubias, I. de, *Emblemas Morales*. Çarogoça; por Alonso Rodríguez, 1604 (existen ediciones anteriores en Segovia, 1589, y otra segunda también en 1589). En esta edición de 1604, en el libro II, f. 366: «Y porque lo dicho basta para la moralidad del Emblema y lo que por ella se pretendió dar a entender, sólo falta de advertir quanto a la historia del Patriarcha Noé, que según de Beroso se entiende, es el mismo a quien con tantos títulos honró la gentilidad, debaxo del nombre de Iano, aunque Iosepho le haze su nieto, hijo de Iaphet; mas juntamente muchas cosas para entender que fuesse el mismo Noé. Y lo primero el nombre del vocablo Hebreo, que significa vino, por aver sido inventor dél, porque también dixo Enotrio. Y lo segundo, la figura de dos rostros, uno detrás, y otro delante, que aunque pueda significar la prudencia de los Príncipes, y de los que han de gobernar, porque han de saber lo presente y lo pasado, queda mucho que se pintasse así, por aver alcanzado los dos tiempos, antes y después del diluvio, y más juntándose con esta figura en las monedas antiguas, la nave de que le hazen inventor, según Athenaeo. Tamvién dize Theóphilo Antiodeno, que Noé es el mismo que fue dicho Deucalión, del verbo que significa llamar por aver prophetizado el diluvio, diciendo: Venid que Dios nos llama a penitencia...».

dad de la historia con consejos i patrañas unas ridículas i varias que las que cuentan los viejos el invierno al fuego».

texto contrarreformista en que se desenvuelve; pues el dios romano venía a significar principalmente el espíritu de vigilancia y de dominación basado en un concepto totalizador a partir de la unión de los poderes monárquicos y religiosos<sup>16</sup>.

Estos planteamientos, creados en la segunda mitad del XVI con un claro sentido sacro-monárquico, tienen su origen en la primera mitad de esa centuria, intentando despojar a ese primer humanismo de la libertad con que había tratado lo clásico y acentuar el carácter cristiano en todas las manifestaciones culturales. Para ello se establecen una serie de puntos principales en los que actuar y sobre los que establecer este riguroso discurso retórico, tal y como se aprecia en el documento. Primeramente se trataba de identificar los héroes y dioses mitológicos con personajes del Antiguo Testamento, justificando de esta manera su aceptación.

Este buscar un origen hebreo o judaico a lo clásico además se acentuaba en el caso español en su anhelo de encontrar una antigüedad mayor y más noble a la dominación romana, aludiendo a que los italianos la habían ocultado intencionadamente. Éste es el programa de Fernando de Herrera, personaje tan cercano a Céspedes<sup>17</sup>. Asimismo se fusionaba el sentido ideológico de las colonizaciones hebreas de los descendientes de Noé con la expansión del cristianismo imperial español del tiempo de los Austrias en un claro sentido elegíaco de la monarquía sacra hispana de la que era su primer representante Tubal, descendiente del Patriarca.

<sup>16</sup> Así lo manifiestan Morales y Marín, J. L., *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1984, p. 192; Cirlot, J. B., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982; p. 258; Chevalier, J., y Gheerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 602.

<sup>17</sup> En sus *Anotaciones a la obra de Garcilaso de la Vega* señala, refiriéndose a la dificultad de los romanos en conquistar España: «Quedan sólo un rastro de resplandor despedido de su lumbre con indignación de la envidia, que no puede sufrir que salgan del sepulcro del olvido las pocas cosas que la fuerza de la verdad competió con vergüenza de la elocuencia latina que se contasen desnudamente entre las muchas tan encarecidamente alabadas de los romanos». Texto recogido por Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus Comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas Yazara*, Granada, Universidad, 1966, p. 537.

Con toda esta compleja situación cultural se produce en Roma en el período trentino de la segunda mitad del XVI la publicación de varias obras en las que se intenta acentuar el origen hebreo del mundo clásico a causa de las críticas de la Reforma, tal y como nos señala Seznec<sup>18</sup>. Este hecho influirá sin duda en la personalidad del Céspedes romano en una época en que la Ciudad Eterna vive unos años de un riguroso ambiente moralizador en todos los campos intelectuales y en los que el cordobés desarrolla una etapa de formación teórica que después extenderá a los centros sevillano y cordobés, y que plasmará en toda su producción escrita posterior a este momento.

Sumando las distintas bases ideológicas que perviven en el desarrollo del texto se constata, por tanto, la «demostración» del origen de la iglesia cordobesa y española de los postulados más altos. Se produce, pues, una perfecta configuración histórico-retórica a partir del paralelismo con la grandeza arquitectónica, como el edificio más perfecto de todos los existentes en el mundo. Se completa, de esta manera, la serie de construcciones perfectas o sacras: Arca de Noé, Tabernáculo, Templo de Jano y Templo de Jerusalén en cuanto a su carácter religioso, consideradas obras ideales por estar basadas en las trazas dadas directamente por Dios según la cultura y las líneas teóricas de la arquitectura del momento, mientras que seguía manteniendo toda su legitimación del clasicismo estético por la antigüedad cartaginesa y romana.

Como muestra de la pervivencia ideológica de la grandeza de la catedral cordobesa se puede destacar que Aldrete, continuador en muchos aspectos de Céspedes, al tratar de ella, trae precisamente una cita de un autor musulmán, en donde hablando del templo de Jerusalén señala:

«Ninguno ai en toda la redondez de la tierra que le iguale en grandeza, sino es la grandíssima mezquita que ai en Cortuba en las regiones Andaluzas»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Seznec, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983.

<sup>19</sup> Esta cita de Aldrete es de su «Relación de la planta de la Capilla Real y de su estado temporal y espiritual», Córdoba, 1637. Recogida por Ramírez de Arellano, R., *Ensayo...*, t. II, pp. 53-54.





# NATURALISMO Y ANTINATURALISMO EN EL ORNAMENTO BARROCO HISPANO: LA DISCUTIDA HUELLA DE DIETTERLIN EN ESPAÑA

PEDRO A. GALERA ANDREU

Desde que D. Juan A. Ceán Bermúdez leyera en 1816 un Discurso en la Academia de la Historia sobre «El Churriguerismo»<sup>1</sup>, en el que daba a conocer la existencia de un libro «harto raro», el *Tratado de Arquitectura...* de W. Dietterlin (de nombre Wendel Grapp), la historiografía de habla hispana ha encontrado en el polifacético autor estrasburgués la referencia obligada a la hora de indicar las fuentes de aquellas obras del barroco más delirante de España y América, previamente calificadas de churriguerescas. Bien entendido que desde la revalorización crítica del Barroco se entiende tal fuente como el más digno elixir, nunca como el «manantial de todos los desatinos y disparates que se dixerón e hicieron... sobre este arte (arquitectura) en el Norte, en Italia y en nuestra España», con que «felizmente» lo descubriera Ceán<sup>2</sup>. En efecto, para el académico español fue una liberación de la responsabilidad que pesaba sobre las espaldas de los Churriguera, y con ellos de la arquitectura española. Si la redención de la culpa en aras de extranjerismos fue bien recibida y mantenida durante

buena parte del siglo XIX, así se ve en Caveda pese a ser uno de los primeros en reivindicar el denostado estilo<sup>3</sup>, con su plena aceptación y éxito el papel del pintor y grabador alemán varía sensiblemente. Para unos, los estudiosos de formación o influencia germana, Dietterlin sería recibido como un sello de distinción, viniendo a fortalecer ese pangermanismo, criticado por Minguet, que trucó hábilmente un arte de origen mediterráneo en «patrimonio del genio nórdico»<sup>4</sup>, y aquí estarían los hispanistas americanos mayormente. Para otros, un mérito muy dudoso; caso de García Bellido, quien a su entender Fr. Juan Ricci debería ocupar, con su *Tratado de la Pitura Sabia*, esa cabecera concedida por Ceán a Dietterlin y que de haberlo conocido «no hubiera necesitado recurrir» al libro del alemán<sup>5</sup>.

No puedo extenderme ahora sobre este apasionante episodio historiográfico, sino señalar que en este cruce de opiniones contrapuestas W. Grapp sigue siendo un punto de referencia; pero imprecisa su influencia, más intuitiva o barruntada que comprobada. Rodríguez G. de Ceballos no le hizo el único responsable de parte del ornamento barroco, sino a todo el «manierismo internacional», cosa que ya había hecho en la segunda mitad del siglo XVI<sup>6</sup>. José A. Ra-

<sup>1</sup> Ceán Bermúdez, J. A., «El churriguerismo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, III, 6, 1921, pp. 285-300. Sobre este discurso y el origen de la ornamentación arquitectónica barroca en España, vid. Rodríguez G. de Ceballos, A., «Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco», *Actas del XXIII C.I.H.A.*, Granada, 1977, t. II, pp. 553-559. El título de la obra de W. Dietterlin, *Architectura, von Austheilung Symmetria und Proportion der Seulen. Und aller darauß volgender kunst arbeit von Feustern...*, Nuremberg, 1598 (1.ª ed., ampliada en 5 libros). Sobre las diversas ediciones a lo largo del tiempo, vid. Bury, J., «Renaissance Architectural treatises and Architectural Books: A Bibliography», *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, París, 1988, pp. 489-90.

<sup>2</sup> Ceán, «El churriguerismo...», p. 293.

<sup>3</sup> Caveda, J., *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1843, en particular pp. 496-497.

<sup>4</sup> Minguet, Ph., *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 59.

<sup>5</sup> García Bellido, A., «Estudios del Barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1929, p. 29.

<sup>6</sup> Rodríguez G. de Ceballos, A., *op. cit.*, p. 553.

mírez, por su parte, subraya más el papel del artista, cuyas invenciones «influyeron poderosamente en el barroco hispano», pero añadiendo que son aspectos inexplorados<sup>7</sup>. No obstante, ya Kubler y Soria habían señalado ejemplos concretos en Andalucía, Galicia, Portugal, Honduras, Méjico y Perú<sup>8</sup>, así como Taylor, De la Maza, Tovar de Teresa o Moffit<sup>9</sup>, sin olvidar a autores españoles muy anteriores que, como Murguía, lo vio a propósito de la arquitectura de Fernández Sarela<sup>10</sup>, o de constataciones recientes relacionadas con Leonardo de Figueroa en Sevilla<sup>11</sup>. El interés por la obra de Dietterlin parece cada vez más justificado y merecedor de ser estudiado con detenimiento. Sin embargo, por lo que de exótico supone el caso para el contexto ibérico, se imponen algunas cuestiones elementales de entrada: el porqué del éxito o atracción de ese tipo de obra y el cómo, las vías y los arquitectos que se interesaron por ella y en qué grado.

En respuesta a la primera cuestión, se ha insistido por parte de especialistas en Manierismo, como Shearman, en la continuidad entre éste y el Barroco, partiendo de la idea de que aquél es un estilo de excesos, idéntica visión a la que tuvieron los neoclásicos del Barroco; continuidad de formas, pues el mismo autor entiende que la «resurrección del espíritu del Manierismo» tuvo lugar en el siglo XVIII con el Rococó<sup>12</sup>, y con argumentos distintos, de índole sociológica, Rodríguez G. de Ceballos habla de auténtica «repriminación» de los motivos

ornamentales manieristas en este período<sup>13</sup>. Sin embargo, la continuidad sólo puede ser aparente, puesto que distintas son las ideas en uno y otro período. Una de ellas, capital para todo el pensamiento de la Edad Moderna, es la de Naturaleza, polarizada entre la contemplación de algo creado, perfecto, regido por normas precisas y admirables, y la no menos admirable variedad con que ella misma se manifiesta en constante transformación. El siglo XVI fenomenizó esta tensión a través de lo que Weise ha descrito como «la vitalización de la forma inorgánica y la síntesis de lo orgánico con elementos separados de la naturaleza»<sup>14</sup>, fenómeno que no presenta un desarrollo por igual en toda Europa, pues se muestra mayormente inorgánico y antinaturalístico en los motivos ornamentales al norte de los Alpes, mientras en Italia ceden a los influjos naturalistas y vitalistas, si bien ambos conducen, en opinión del citado autor, «el arte ornamental más directamente hacia la maduración del estilo auricular y el prorrumpir del dinamismo barroco»<sup>15</sup>.

Naturalismo y antinaturalismo, más que conceptos antitéticos, son la manifestación del criticismo rampante de las primeras décadas del Cinquecento italiano conducente a la separación de Naturaleza y Razón, y con ella la ruptura de lo que Panofsky llama «el feliz compromiso entre sujeto y objeto», si bien posibilitada por la mayor condición de libertad para el artista que da la licencia manierista, pero que a su vez implica inestabilidad para él cuando se siente inseguro y autoritario, a un tiempo, frente a la realidad<sup>16</sup>. El mundo orgánico, «leído como perenne amenaza y fuente de incontables prodigios», produce esos miedos que conducen al naturalismo de fines del XVI a «irrealismos neomedievales», como ha escrito Tafuri<sup>17</sup>, sentidos de forma parti-

<sup>7</sup> Ramírez, J. A., *Edificios y Sueños*, Málaga, Universidad, 1983, p. 113.

<sup>8</sup> Kubler, G., y Soria, M., *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*, 1959, pp. 28, 93, 158 y 360.

<sup>9</sup> Taylor, R., «Francisco Hurtado and His School», *Art Bulletin*, XXXII, 1950, pp. 25-61; De la Maza, F., *El Churriguerismo en la ciudad de México*, México, F.C.E., 1969; Tovar de Teresa, G., «La iglesia de S. Francisco de Tepotzotlan, eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII», *A.E.A.*, LXI, 244; 1988, pp. 355-372; Moffit, J., «El Sagrario Metropolitano...», *B.S.A.A.*, pp. 325-345.

<sup>10</sup> Murguía, M., *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1884.

<sup>11</sup> Herrera, Fco., y Quiles, F., «Nuevos datos sobre la vida y obra de Leonardo de Figueroa», *A.E.A.*, 259-260. 1992, pp. 335-349.

<sup>12</sup> Shearman, J., *Manierismo*, Madrid, Xarait, 1984, cap. V.

<sup>13</sup> Rodríguez G. de Ceballos, A., *op. cit.*, p. 253.

<sup>14</sup> Weise, G., «Vitalismo, animismo e pampsichismo e la decorazioni nel 500 e nel 600», *Critica d'Arte*, 36, 1959, p. 376.

<sup>15</sup> Ídem, p. 384. Tb. Muller-Profumo, L., *El ornamento icónico y la Arquitectura 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985.

<sup>16</sup> Panofsky, E., *Idea*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 73.

<sup>17</sup> Tafuri, M., «Il mito naturalistico nell'Architettura di 500», *L'Arte*, 1, 1968, p. 13. Hay trad. española. Tafuri, M., *Retórica y experimentalismo*, Sevilla, 1978.

cularmente intensa en los países nórdicos dada la pervivencia de la cultura popular opuesta a la penetración del clasicismo latino, sobre todo arquitectónico, amén del problema religioso de la Reforma.

En este contexto surge la *Arquitectura...* de Dietterlin, producto exacerbado de la Razón, separada e impuesta sobre la Naturaleza, que engendra un mundo de formas fantásticas e irreales introducidas por vía ornamental; verdadero discurso anticlásico susceptible de convertir su *Tratado de órdenes arquitectónicos* en «modos» esenciales de arquitectura<sup>18</sup>. Esta expresividad, que desliza la contemplación del problema arquitectónico de un tema de Forma a un tema Imagen, sin que ésta se anteponga con la rotundidad o el carácter incisivo con que Tafuri sostiene que lo haría el Barroco de manera diferenciadora frente a la titubeante opción manierista<sup>19</sup>, es la que lo hace enormemente atractivo y cargado de posibilidades cuando, roto ese inestable equilibrio, que en W. Grapp se percibe dramático, su trabajo se utilice como un rico repertorio de vocablos puestos al servicio de las más atrevidas, por ingeniosas, combinaciones de la Imagen barroca.

En efecto, la obra de Dietterlin, sin renunciar a un contenido teórico, explicitado más a través de la multiplicación de imágenes que del texto, resulta eminentemente práctico<sup>20</sup>; un instrumento formativo para artesanos y artistas («pintores, canteros, carpinteros, escultores»), a los que va dedicado. La inclusión de diseños de ventanas, puertas, fuentes, chimeneas o catafalcos, son clara demostración de su amplio razonamiento especulativo, ya que cada serie de estos elementos va emparejada a su respectivo orden con los cuales se ajustan y ejecutan. Para ello previamente ha procedido a desglosar el Orden por medio de series de soportes que abarcan desde la columna canónica a los pilares, pilastras y estípites, donde ensaya todo género de combinaciones naturalistas y geométricas con contenidos mitológicos, históricos o populares. Que la *Arquitectura...* ofrece un discurso cohesionado, pese a incoherencias puntua-

les en el manejo de algunos símbolos, está fuera de duda, lo mismo que por su ambición y fantasía colmaba muchas expectativas y gozó ya de reconocimiento entre sus contemporáneos, pero esos mismos reconocían la dificultad de ser trasladado directamente; acaso, como piensa Forssman, debido a su condición de pintor, que no había hecho sino concebir más que fachadas<sup>21</sup>, es decir, a fin de cuentas, imágenes.

Entre los beneficiarios barrocos de ese caudal plástico está la generación que detenta el oficio de la arquitectura en la España del último tercio del siglo XVII, con lo que intentaré contestar a la segunda de las cuestiones planteadas. No abundan las referencias expresas al germano entre nuestros arquitectos, pero sí una que, aunque breve, resulta muy elocuente. Se trata del listado de artistas nacionales y extranjeros que hizo acompañar T. Ardemans a su libro *Declaración y Extensión sobre las Ordenanzas...* Allí de forma telegráfica, escribe «Wendelino Dietterlin, pintor y arquitecto y grande adornista». Esta última condición revela una estima concreta, que estimo hay que destacar en ese momento de giro hacia la explosión de barroquismo, pero también quizá dentro de la larga polémica arrastrada desde el siglo XVII entre arquitectos-constructores y arquitectos-pintores<sup>23</sup>. De hecho, V. Tovar entiende que incide en el hermano Bautista del Colegio Imperial, en la iglesia de los Mercedarios

<sup>20</sup> Forssman, E., Prólogo a la ed. de la *Arquitectura...*, de W. Dietterlin, Braunschweig, 1983.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Ardemans, T., *Declaración y Extensión sobre las Ordenanzas que escribió Juan de Torija...*, Madrid, 1719, p. 288.

<sup>23</sup> Ardemans había intervenido como conciliador en dicha polémica, pero prefiriendo siempre el saber del dibujo, propio de pintores: «El arquitecto que fuera antes decorador sería artista más universal». Vid. Rodríguez G. de Ceballos, A., «Las Ordenanzas de Madrid de D. Teodoro Ardemans y sus ideas sobre la arquitectura», *Revista de Ideas Estéticas*, CXIV, 1971, pp. 15-22, y, del mismo, «L'Architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes», *Revue de l'Art*, 70, 1985, pp. 42-52. Tb. Blanco Esquivias, B., «Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 4, 1992, pp. 154-194.

<sup>18</sup> Forssman, E., *Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Xarait, 1983, p. 179.

<sup>19</sup> Tafuri, M., *op. cit.*, p. 29.



de J. Olmo y en los Tratados de Fr. Lorenzo de San Nicolás y Fr. Juan Ricci<sup>24</sup>.

Otra referencia la tendríamos, y ésta resulta más significativa, en la presencia de libros alemanes de arquitectura en librerías o testamentarias de los arquitectos. Así, empezando por el mismo Ardemans, que poseía, entre otros muchos, un ejemplar de Dietterlin en «latín y francés», y siguiendo con Pedro de Ribera, poseedor de «un libro de arquitectura en alemán» y de «un tratado de arquitectura alemán», sin poder precisar nada más sobre la biblioteca de Leonardo de Figueroa o de Diego Antonio Díaz, entre los arquitectos andaluces cuya obra detecta influencias dietterlinescas<sup>25</sup>.

Además de las librerías de los profesionales habría que tener en cuenta las bibliotecas de los centros de estudio, principalmente conventuales, que sin duda inspiraron a más de un tratadista, como evidenciaba V. Tovar y en su día se percató Gómez-Moreno. Para mayor abundancia, puedo mencionar la existencia de un ejemplar del libro II de Dietterlin cosido a un volumen de I. Bocchio, muy raro, sobre las Fiestas celebradas en Amberes en 1594 a la llegada del Archiduque Ernesto de Austria y otro de H. Blum con estampas también de Dietterlin<sup>26</sup>, ambos pertenecientes al antiguo Colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús, en Granada, y que posiblemente, por sus fechas, sean de los primeros ejemplares conocidos en España. Con todo, y a falta de una cuantificación de este Tratado

en centros y bibliotecas particulares, tampoco creo que alcanzara las cotas de popularidad que O. Schubert creyó o quería ver en nuestro país para justificar la filiación germánica de buena parte de la ornamentación barroca hispana<sup>27</sup>.

Veamos ahora qué temas y cuáles son los elementos de ascendencia dietterliniana en ese capítulo ornamental. Del contenido y estructuración de la *Arquitectura...* se decantan tres temas de especial incidencia, a saber: A) El soporte; B) La portada; C) La estructura arquitectónica festiva.

Entre los soportes la atención, más que al rigor canónico de las proporciones, se dirige a los aspectos de novedad y variación superficial. En el caso de la columna se centra en el fuste, donde las mayores expectativas las colmaba la columna torsa. Al margen, por tanto, del orden salomónico, la oferta de Dietterlin se centra mayormente en la columna de orden jónico, sobre cuya feminización el estrasburgués extremó quizá su imaginación. Así, en una de sus propuestas diseña un fuste de estrías en zig-zag, abstracta representación del vestido jonio, que ha tentado sin duda a L. de Figueroa en dos obras de enorme relevancia: la portada del Colegio de San Telmo y el interior de la cúpula de San Luis, ambas en Sevilla, y algo posterior, con intervención atribuida a uno de sus hijos, la portada de la casa de los Quintanilla en Carmoña<sup>28</sup>. En el caso de San Telmo habría que señalar la decoración nórdica de las columnas del último piso, pero también el dórico historiado del primero, perfecta semantización a través del tema indiano, acorde con el proceder de W. Grapp, quien por cierto incluyó en algún momento los motivos de ultramar en sus fantásticas composiciones.

Existe otro ejemplo más explícito aún del uso del modo arquitectónico a lo Dietterlin para una obra sevillana, aunque no pasó del dibujo. Se trata del proyecto primitivo para la Real Fábrica de Tabacos realizada por el ingeniero Ignacio Sala en 1728, cuya portada dórica se componía con columnas de fustes de cañón, capiteles con las bocas de los mismos y barriles de

<sup>24</sup> Tovar, V., y Martín, J. J., *El arte del barroco (Arquitectura y Escultura)*, Madrid, Taurus, 1990, p. 52.

<sup>25</sup> Agulló Cobo, M., «La biblioteca de D. Teodoro Ardemans», *I Jornadas de Bibliografía*, Madrid, 1977, p. 571; Valverde Madrid, J., «En el centenario del arquitecto Pedro de Ribera», *Boletín del Museo Camón Aznar*, 1981, pp. 115-116.

<sup>26</sup> Bocchio, I., *Descriptio Publicae Spectaculorum et ludorum in adventu Sereniss. principis Ernesti Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae...*, Amberes, 1595. El título de la obra de H. Blum, *Description de les cinq colonnes, A scavoir la Tuscana, Dorique, Ionique, Corintique & compose. Contrefaits avec diligence, selon la symmetrie juste et l'art de Massonerie par tres nommé M. Hans Bloem... On a adjointé aussi aucunes colonnes ornées, tirez de le tres nommé auteur Wendel Dieterling, au service et profit des peintres, Massons, Tailleurs de pierres, orfèvres, graveurs, mennisiers, charpentiers, antiquaires, et tour aultres qui travaillent avec le compas et les aultres instruments*, Amberes, 1619.

<sup>27</sup> Schubert, O., *Historia del barroco en España*, Madrid, 1924, p. 145.

<sup>28</sup> Herrera, Quiles, *op. cit.*, p. 346.



pólvora por pedestales, muy en consonancia con la lámina 73 de la *Arquitectura...* Curiosamente, el proyecto, por éste y otros motivos, no gustó al mariscal flamenco Próspero de Verboom, quien se lo encargaría a Diego de Bordick<sup>29</sup>.

Pero es sobre todo la profusión del estípite en la arquitectura hispana, desde finales del XVII y principios del XVIII, lo que acaso haya hecho mirar a los críticos e historiadores hacia el mundo del manierismo nórdico, y en particular a Dietterlin. J. Baird alertó sobre su influencia en el barroco mejicano y Francisco de la Maza no duda en hacer al alemán el padre del nuevo estípite que prolonga el fuste por encima del prisma invertido, ejecutado primero en Italia y después en España por J. B. Churriguera<sup>30</sup>. El paso a América parece ser se produjo vía Andalucía, donde indudablemente adquiere gran desarrollo con Hurtado Izquierdo, pero sobre todo últimamente se hace hincapié en la figura de Jerónimo Balbás, que tras su etapa sevillana y gaditana asume —según Tovar de Teresa— toda la tradición manierista del sur de España, sin olvidar nunca la fuente alemana<sup>31</sup>.

Pese a la atención puesta por W. Grapp en este elemento, lo cierto es que la complejidad alcanzada pronto en la Península Ibérica es de cosecha propia, en fructífera

síntesis de influencias diversas, aunque el predominio de los geometrismos abstractos hagan más presente el recuerdo nórdico. Éste es el caso de Ribera en los estípites de la portada del Hospicio de Madrid, que entiendo se han inspirado más en Kramer que en Dietterlin, si bien el duro cajeado y los resaltos de clavo estaban ya en el de Estrasburgo. Sin embargo, en el Puente de Toledo, el mismo Ribera torna a unos estípites antropomorfos sacados del Renacimiento italiano, resucitado a su vez por Matías de Irala en su *Método Sucinto...*, entre otras modalidades<sup>32</sup>. Sí me parece un préstamo directo de Dietterlin el llamado «inter-estípite» o estípite de menor tamaño, que ocupa el espacio entre dos mayores. La denominación, realizada a propósito del Sagrario de la catedral de Méjico<sup>33</sup>, responde al desarrollo de cualquiera de las secuencias que muestra el artista alemán correspondientes a los estípites de cada orden (láms. 11, 51, 100, 142 y 183, sobre todo 51 y 100), tendentes a ocupar toda la superficie eliminando las calles de las supuestas fachadas-retablo, convertidas así en lo que Chueca denominó «delanteras»<sup>34</sup>, meros tapices pétreos, visibles igualmente en S. Felipe Neri y S. Francisco de ciudad de Méjico.

En contraposición a ese *horror vacui* mural, la portada de tradición española tiende ella sola a concentrar todo el golpe ornamental dentro de una fachada desnuda, fenómeno observable también en el renacimiento alemán. De ahí la importancia concedida a este elemento en la *Arquitectura...*, a la que dedica un libro su autor, contando, en éste como en otros muchos aspectos, con el antecedente de Serlio. Naturalmente, el repertorio es todo civil, lo cual invalida el tipo para la mayoría de las realizaciones hispanas, que son religiosas. Su utilización será, por tanto, parcial: so-

<sup>29</sup> La estampa se reproduce en Bonet Correa, A., *Doménico Scarlatti en España*, Madrid, 1985, pp. 23-24.

<sup>30</sup> Baird, J. A., «Mexican architecture and the baroque», *Acts of the XX International Congress of the History of Art*, Princeton, 1963, t. III, pp. 191-202; De la Maza, F., *op. cit.* No obstante, con anterioridad este elemento había sido historiado y enfatizado por V. M. Villegas, *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite*, México, 1956; Lorente Junquera, M., «Churriguierismo», *Enciclopedia Universale dell'Arte*, t. III, p. 463. La filiación churrigueresca arranca del título de la reina M.<sup>a</sup> Luisa de Orleans (1689), donde se aprecia el estípite prolongado con la decoración macabra *ad hoc* de calaveras y tibias, haciéndolo derivar de Borromini y de Dietterlin. Por su parte, J. A. Ramírez ve el desarrollo del estípite tanto como variación de cualquiera de los órdenes (Dietterlin), pero también de «columna monstruosa» de Sagredo y de los Termes de Juan de Arfe, *op. cit.*, p. 173.

<sup>31</sup> Alonso de la Sierra, J., y Tovar de Teresa, G., «Diversas facetas de un artista de dos mundos: Jerónimo de Balbás en España y México», *Atrio*, 3, 1991, pp. 79 y ss. Tb. Tovar de Teresa, G., «Del barroco salomónico al barroco del estípite», *Cuadernos de Arte Colonial*, 1987.

<sup>32</sup> Para Bonet Correa, Irala es un «conservador todavía apegado al gusto manierista septentrional y un innovador en tanto que intenta asimilar la influencia del «gran arte francés» de la época de Luis XIV». Bonet Correa, A., *Vida y obra de fray Matías de Irala y Método Sucinto*, Madrid, 1979, 2 vols., p. 29.

<sup>33</sup> Angulo Íñiguez, D., y Dorta, M., *Historia del arte hispanoamericano*, Madrid, 1965, t. II.

<sup>34</sup> Chueca Goitia, F., «Invariantes en la arquitectura hispanoamericana», en *Invariantes castizos en la arquitectura española*, Madrid, 1981, p. 195.

portes, como hemos visto; placados geométricos; labores «rollwerk» y de incrustaciones; volutas laterales, etc. Las mejores aproximaciones tienen lugar, claro está, en los edificios civiles, aunque lo religioso no esté ausente, como en los referidos Hospicio de Madrid y Colegio de San Telmo de Sevilla. En el caso del Hospicio, con el empleo, además, del vano de arco rebajado, uno de los elementos más característicos de los portales de Grapp. También puede estar cercano a ese espíritu una serie de portadas de casas madrileñas que se extienden a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, conocidas sólo a través de dibujos. Se trata de puertas adinteladas con sillares almohadillados, como la de J. de Arenas en la calle Atocha de Madrid, fechada en 1714, o la remodelación de Vicente Barcenilla para otra de la calle Alcalá, en 1756<sup>35</sup>, sin olvidar un buen precedente en la portada del palacio de Nuevo Baztán, donde el vano lleva a todo alrededor grapas de piedra; máscara-ménsula, bajo el balcón, con volutas y placas geométricas; motivos, algunos de ellos, como el grapado y las placas, que reaparecen en otro de los más delirantes ejemplares madrileños: la portada de la iglesia del Colegio de San Benito Magno, de Alcalá de Henares.

En fin, el recurso del fajado, llevado hasta la exasperación por Fr. Juan Ricci en la mayoría de las portadas de su *Tratado...*, y en particular cuando lo combina con grandes ménsulas, achatando las proporciones, como en la de San Bartolomé de Medina de Campo, muestra un gusto arraigado por la tradición nórdica, que, como se ha subrayado anteriormente, se hace extensible a los círculos artísticos de las órdenes religiosas.

El tercer campo señalado, el de la arquitectura festiva, posibilita aún más el uso del *Tratado* dietterliniano. Si la fiesta implica o representa la gran síntesis anticlásica de las artes<sup>36</sup>, no puede extrañar que W. Grapp dedicara un apartado a motivos de fuentes y escenografías de Jardines, donde las licencias suelen ser más numerosas. En el caso español no abundan realizaciones de este

tipo en su vertiente profana, pero sí en la religiosa. Así, en el amplio capítulo de altares, monumentos y catafalcos de naturaleza efímera, el eco de Dietterlin fue detectado por Kubler y Soria a propósito del monumento levantado en Sevilla para la canonización de San Fernando en 1671, donde abundan los «rollwerk», a su juicio, de procedencia germánica, y en particular del célebre Wendel. Pero quizá sea el catafalco el elemento que más se presta, por su alusión a la muerte, a representar la caducidad de lo material, el gran *leit-motiv* que salta poderoso al final de la obra de Grapp como un brusco epílogo a la explosión delirante de lo ornamental en los órdenes corintio y compuesto, sobre todo este último, convertido en el modo arquitectónico cristiano *ad hoc*, que da lugar a auténticas composiciones goticistas de altares y retablos. Si ya en los capiteles corintios y compuestos gusta de enlazar los tallos con formas apuntadas, intercalando máscaras, ese naturalismo, presente en otras láminas anteriores, como la ventana jónica (n. 52), alcanza aquí su mejor expresión al servicio de un tema cristiano (n. 202), afiligranando los motivos hasta un punto de etereidad anticlásica, preludio de la disolución de la forma. Nada debe extrañar, por tanto, que el barroco alemán del primer cuarto del siglo XVIII usara del Compuesto a modo de «triunfo arquitectónico de la muerte», como lo ha visto Forssman<sup>37</sup>. Similar interpretación triunfal entiendo tienen los gráciles túmulos españoles de esa época, a partir fundamentalmente de T. Ardemans, verdadero configurador de un tipo a partir del modelo famoso de José B. Churriguera para la reina María Luisa de Orleans, en 1689<sup>38</sup>. En el levantado por el municipio de Madrid para el Delfín en 1711, el cierre cular del espacio se realiza mediante arcos de ramaje, de forma que la estructura es totalmente calada, coronándose con un estilizado florón, aquéllos y éste dentro del espíritu y la forma del «grande adornista» que admiraba Ardemans. Claro que, en

<sup>35</sup> Catálogo *Doménico Scarlatt...*, n.º 120 y 122, pp. 115-116, lám. p. 266.

<sup>36</sup> Tafuri, M., *op. cit.*, p. 29.

<sup>37</sup> Forssman, E., *Dórico...*, p. 182. A propósito de la capilla de Schönborn (1721-24), donde aparecen calaveras, entre otros símbolos de caducidad, en los capiteles.

<sup>38</sup> Soto Caba, V., «Los catafalcos madrileños durante el reinado de Felipe V», *Espacio, Tiempo y Forma*, 2, 1989, pp. 170 y ss.

otro túmulo para el mismo personaje en el Convento de la Encarnación, el autor introduce directamente arcos apuntados <sup>39</sup>. Más afiligranados aún resultan los de Pedro de Ribera, tanto la traza parcial del túmulo de Luis XIV (1715), también erigido por la municipalidad madrileña, como el de Luis I (1724), cuyo arco central se forma con dos fragmentos de voluta, de la misma manera que los frontoncillos curvos sobre los machones, ambos motivos

muy dietterlinescos, sin olvidar uno anterior, el de los Duques de Borgoña (1712), con soportes fajados y labor de incrustaciones, amén de los arcos hechos de volutas, pero además con curiosa forma de pagoda, ya observada por Bottineau <sup>40</sup>; culmen de ligereza y dinamismo, la referencia oriental nos conduce a la *chinoiserie* rococó, con la que, a fin de cuentas, J. Shearman ha visto tanta similitud en las fantasías de Wendel Grapp.

<sup>39</sup> Reproducido por Bottineau, Y., *El arte en la Corte de Felipe V*, Madrid, 1986, lám. XXXVIII B.

<sup>40</sup> Ídem, pp. 323-25, lám. LXXXVIII, A y B; LXXXIX, A y B; XC, A; XCI, B. Tb. en Soto Caba, V., *op. cit.*, láms. 7, 8 y 13, y en Doménico Scarlati..., los dos primeros (442 y 451).





# LOS TEMAS DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA APLICADOS AL MOBILIARIO. INTERPRETACIONES

MARÍA PAZ AGUILÓ ALONSO

CSIC

La utilización de grabados a partir del Renacimiento, tanto para ilustrar diferentes conceptos o como base para las composiciones pictóricas, no representa una novedad, ni en temas aislados ni en series ni ciclos de pinturas. El sistema más utilizado en el primer Renacimiento para exaltar a una dinastía con un fin determinado, como sería el ciclo explicativo de los secretos de la naturaleza como símbolo del saber del *studiolo* de Francisco I de Médicis, o el programa iconográfico sobre las Artes en el palacio de Urbino, tiene su continuación en los últimos años del siglo XVI en la serie de exaltación personal con fin propagandístico, evitando la representación directa del pasado, camuflando los sucesos como hechos de la Antigüedad clásica<sup>1</sup>.

Tampoco es novedad el empleo de grabados con figuras de la mitología clásica para decorar piezas de plata, cerámica, o mobiliario<sup>2</sup>, ni el que éste recurra, especialmente en los últimos años del siglo XVI y primer cuarto del XVII, a la narración de temas del mundo clásico, tomadas de los mismos repertorios, en placas de marfil grabadas aplicadas sobre los frentes

de los cajones en los escritorios y por todas las superficies planas en recuadros sobre un fondo de ébano y palosanto.

El uso de los grabados tomando como base la *Metamorfosis de Ovidio* es común al arte italiano, flamenco y español, pasando a América, donde se utiliza de forma continua, aplicándose igualmente a diferentes artes, aunque aquí quizás de un modo menos literal que en Europa, representando a los animales de la mitología azteca, mezclados con temas del mundo clásico. No es casual que la edición de Pedro Bellerio (Amberes 1595), la más utilizada allí, mencionase en su portada que llevaba «figuras para provecho de los artífices»<sup>3</sup>. En estas imágenes, popularizadas a través de objetos de uso cotidiano, es claro que la intención del empleo de los temas de la *Metamorfosis* se debe al intento de adecuar a normas cristianas pautas de conducta básicas en los dioses de la «Edad de Oro».

Se trata en este caso de un mueble, una mesa o bufete plegable, que se conserva en el Monasterio de El Escorial, chapeada de madera de ébano con una gran cartela central a base de cinco placas ovales de marfil grabado, rodeadas de flores sueltas y enmarcada por una sucesión de placas menores cuadradas y ovaladas en las que se representan temas de la *Metamorfosis*, en torno a la figura de Diana (fig. 1).

<sup>1</sup> Para el tema véase S. Sebastián, *Arte y Humanismo*, 1978, p. 179; E. Battisti, «Storia evitata versus storia falsificata», *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, I, Roma, 1984, p. 187-207; J. Kliemann, «Cicli di affreschi a soggetto storico nel Cinquecento», *Arte Lombarda*, 1993, pp. 103-107.

<sup>2</sup> Especialmente en tableros de mesas de plata, como el ejemplar del Museo de Artes Decorativas de Madrid, en que se representa el carro de Apolo, los meses del año, los signos del Zodiaco, etc., en la misma cerámica de Talavera o en armarios franceses en los que a base de talla se representan las cuatro estaciones, por poner un ejemplo, siguiendo los grabados de Goltzius; véase J. Thirion, «Gravures et panneaux sculptés de la Renaissance. Figures de Vertus d'après Goltzius», *Pantheon*, 1975, p. 207.

<sup>3</sup> Para las interpretaciones de la *Metamorfosis* en las bateas y búcaros, véase Daisy Rípodas Ardanáez, «Influencias librescas en las artes aplicadas novohispanas. Motivos ornamentales de bateas y búcaros», *Tres estudios novohispanos*, Buenos Aires, 1983, pp. 135-165; C. García Saiz y S. Pérez Carriello, «Las "Metamorfosis" de Ovidio y los talleres de la laca en la Nueva España», *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 1, 1986, pp. 5-45.

Esta mesa pertenece sin duda a los talleres napolitanos ya dados a conocer por González Palacios, quien ya conocía su existencia, aun sin haberla estudiado, advirtiendo su semejanza formal con la de la Galleria Doria Pamphilj<sup>4</sup> y con otra perte-



Fig. 1. Mesa napolitana. Finales del siglo XVI. Madrid. Monasterio de El Escorial.

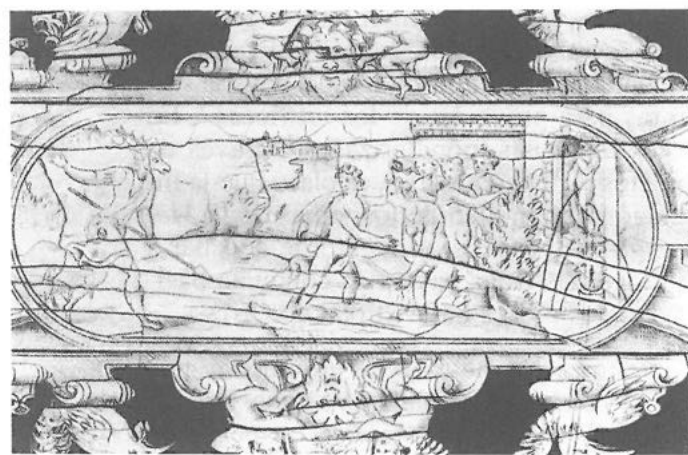


Fig. 2. Diana y Acteón. Placa central de la mesa anterior.

neciente al Museo de Artes Industriales de Roma<sup>5</sup>. A estos talleres pertenece una serie de escritorios que abarca desde 1597, fecha del ejemplar del Museo de Hamburgo, hasta 1630 al menos, y que tiene como ejemplares principales, además de éste, los del Museo de Filadelfia,

Victoria & Albert, Museo Poldi-Pezzoli, Galleria Doria Pamphilj, todos ellos pertenecientes a los últimos años del siglo XVI y principios del XVII. A ellos hay que añadir los que se conservan en España: el ejemplar del Museo del Prado, en el que se narra la *historia de José*, el de la colección Barbié de Barcelona, algunos conocidos sólo por fotografía antigua (colección Montserrat Pano de Zaragoza) y la mesa de El Escorial a que nos estamos refiriendo.

Cronológicamente —por estar fechados— debemos adelantar a todas estas piezas la arqueta joyero firmada por Giovanni Battista de Curtis (colección Várez) fechada en 1587<sup>6</sup> y el escritorio firmado por Antonio Spano, cartógrafo de Felipe II en la misma colección<sup>7</sup>, además del de Hamburgo, firmado por el mismo de Curtis y el del Victoria & Albert<sup>8</sup>. El tercer nombre conocido es el de Theodoro de Vogel, flamenco, armero de Felipe II, quien trabajó en Nápoles en la década de los noventa y firma el pequeño escritorio en forma de templo del Ashmolean Museum<sup>9</sup>.

Los dos más antiguos (colección Várez) están concebidos como regalos, representándose en uno de ellos la *Historia medieval de Nápoles*, concluyendo con la proclamación como rey de Felipe II y en el segundo, que narra en su interior la visita a España del príncipe Amadeo de Saboya, al exterior representa relatos de la *Historia de Troya*, comenzando por el *Juicio de Paris* y terminando con la destrucción de la ciudad.

El siguiente grupo se circunscribe a la exaltación de las figuras de Carlos V y Felipe II utilizando como fuentes clásicas la

<sup>4</sup> «Un adorno vicerreale a Napoli», *Civiltà del seicento a Napoli*, vol. II, p. 241. *Il tempio del Gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismo e barocco. Roma i el regno delle Due Sicilie*, Milano, 1984, pp. 239-243.

<sup>5</sup> Publicada por Ferrari, *Il legno e la mobilia nell'arte italiana*, Milano, 2.ª ed., s.d., p. 313.

<sup>6</sup> Véase M. P. Aguiló, «Una arqueta firmada por Giovanni Battista di Curtis», *A.E.A.* (en prensa).

<sup>7</sup> Aguiló, «La exaltación de un reino. Nápoles y el mobiliario de lujo a la vuelta del siglo XVI», *A.E.A.*, 1992, n.º 258.

<sup>8</sup> González Palacios, «Giovanni Battista de Curtis, Iacopo Fiamingo e lo stipo manierista napoletano», *Antologia di Belle Arti*, 1984, n.º 21-22, p. 136, y D. Alfier, «Ein neapolitanischer Kabinettschrank des Giacomo Fiamingo und Giovanni Battista de Curtis», *Pantheon*, 1979, p. 175.

<sup>9</sup> *Catalogue of the Italian Sculpture*, pp. 150-155. Ruotolo, en el catálogo de la *Civiltà...*, p. 363, cita como escritores a Jacopo Fiamingo (1594-1602), Giovanni Serorto (ac. 1620), Carlo Stil, Luigi Ingile y Giovanni Releman, este último documentado ya en 1631.

historia de Roma y los Doce Césares (Victoria & Albert y Hamburgo), incluyendo este último los trabajos de Hércules y los planos de las ciudades bajo el dominio de los reyes españoles. Esto hizo considerar a Alfter que se trataba de un mueble destinado a glorificar la dinastía, en este caso en la figura de Felipe II<sup>10</sup>. Tanto el de Filadelfia como el de Madrid narran las Victorias de Carlos V sobre los grabados de Heemskerck, y en ellos se introducen figurillas en marfil de Venus, Adonis, Diana u Orfeo.

El último grupo, a partir de 1612 (ejemplares de la colección Montortal de 1612<sup>11</sup>, del Museo Cívico Gaetano Filangieri de 1616<sup>12</sup>, los dos del Museo de San Martino de 1619 y 23 y los del Poldi Pezzoli a base de planos y listas de la nobleza napolitana), no entran ya en consideraciones simbólicas ni alegóricas, utilizando un lenguaje más directo y tal como hemos considerado, debieron ser hechos como regalos de la ciudad de Nápoles a los virreyes que por ella pasaron<sup>13</sup>.

Junto a ellos y compartiendo taller, en cuanto a las calidades de grabado, la decoración floral en torno a las cartelas, están los dos o tres ejemplares con temas bíblicos alternando con mitológicos, el ya citado del Ashmolean Museum, con escenas del Nuevo Testamento en su interior, desde la Visitación a la Adoración de los pastores, mientras que al exterior se representa el Juicio de Paris, Rapto de Helena, Huida de Eneas y la Disputa de los dioses. El del Museo del Prado<sup>14</sup>, con la Historia de José, y en el de la colección Barbié alternan las escenas de esta última con la historia de Rómulo. Santiago Sebastián<sup>15</sup> apuntaba la



Fig. 3. Muerte de Apolo. Detalle del friso de la misma.

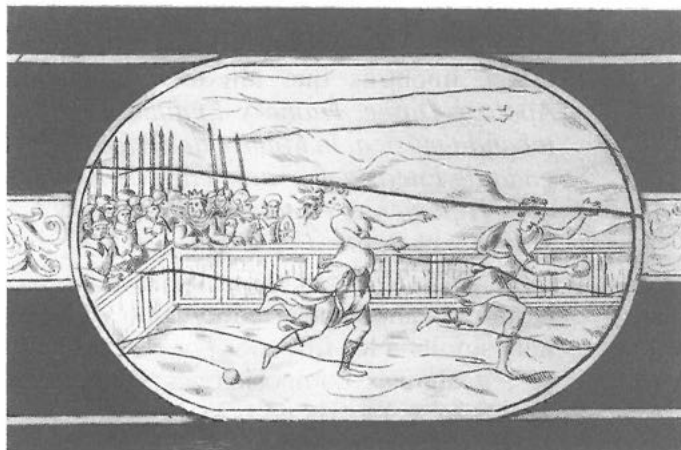


Fig. 4. Hipomenes y Atalanta. Detalle del friso de la misma.

posibilidad de que esta disposición de temas del mundo bíblico y mitológico yuxtapuestos no fuera más que la exposición del repertorio de grabados, pero la insistencia en la representación conjunta en la pintura española, como en la decoración del palacio de El Pardo, en la que se representa la historia de José de Pablo de Céspedes, junto a las victorias de Carlos V, parece poder tener alguna significación<sup>16</sup>.

Llegado a este punto resulta interesante mostrar la mesa-bufete de El Escorial, en la que se narran exclusivamente temas mitológicos, todos ellos femeninos, tomados de las *Metamorfosis*. Centra la composición la

<sup>10</sup> Véase nota 8. Incluso el rastreo de su origen hasta la última reina de Nápoles, de donde pasó a la colección Luis Felipe de Orleans, hace muy verosímil que perteneciera a la corona española.

<sup>11</sup> *Mueble español. Dormitorio y Estrado*, Exp. Cat., Madrid, 1990, n.º 47.

<sup>12</sup> J. Mateu Ibars, «Una placa ebúrneas de la nobleza napolitana...», R. A. *Bibliotecas y Museos*, 1961, véase nota 7.

<sup>13</sup> Véase nota n.º 7.

<sup>14</sup> Procedente del legado Fernández Durán, clasificado como obra flamenca del siglo XVII en I. Ceballos-Escalera, M. Braña de Diego, *Catálogo de la Colección Fernández Durán*, Madrid, 1974, pp. 93-94, n.º 64.

<sup>15</sup> *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, p. 202.

<sup>16</sup> R. López Torrijos, *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, p. 202. Anguillara, en su edición de la *Metamorfosis* de 1563, dedicada a Margarita de Valois, duquesa de Saboya, consagra el libro XV (historia de Rómulo) a alabar al rey Carlos de Francia, comparándolo con el fundador de Roma.



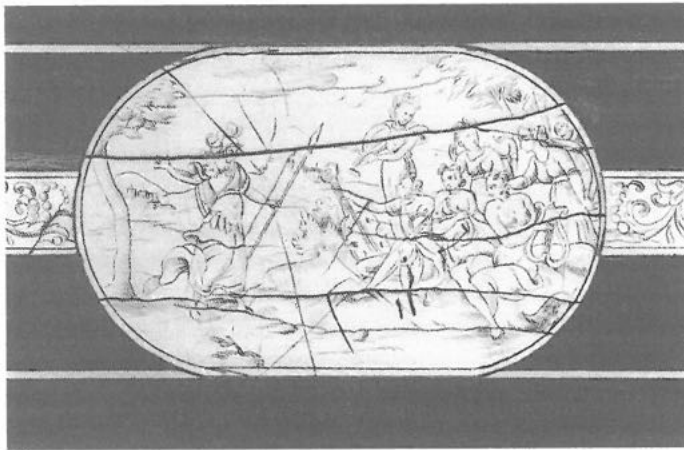


Fig. 5. Minerva y las Musas. Detalle del friso de la misma.

escena de Diana y Acteón, con Diana Cazadora y Diana y Adonis cazando a ambos lados, mientras que alrededor aparecen Apolo y Dafne, Diana y Endimion, Orfeo tocando música, la Muerte de Orfeo, la llegada de Eneas a Troya, la caza de Agamenón, Hipomenes y Atalanta, Minerva y las Musas y el Rapto de Europa.

El grabado responde al usual del estilo narrativo italiano de este momento, de línea muy similar a los firmados por el maestro F. P.<sup>17</sup>, a algunas composiciones simples de Tempesta, como las de la serie de la Creación<sup>18</sup> y a los de la arqueta de la colección Várez, citada anteriormente. Todas ellas están tratadas de un modo somero, respondiendo casi literalmente a las ediciones ilustradas por Bernardo Salomón, a partir de la francesa de Lyon de 1557, especialmente *Diana y Acteón*<sup>19</sup>. La muerte de Orfeo a manos de las Ménades (*Met.*, XI.I) aparece representado en la edición veneciana de 1586, utilizando aquí lanzas en vez de palos<sup>20</sup>. Todas las escenas giran en torno a la castidad, personificada por Diana, insistiendo en la Dafne convertida en laurel, huyendo del placer de Apolo. La prudencia, la sabiduría, la honestidad se representan por medio del grupo de Minerva y las Musas. Hipomenes y Atalanta, convertidos en leones, son, según Anguillara, ejemplo de la pasión que les

conduce a ser animales fieros, aunque aquí se representa, como es habitual, la carrera<sup>21</sup>.

El hilo conductor es Diana, representada con el arco y las flechas —*virginis arma*— y en la misma escena montada en el carro, «*scende la dea, che de la caccia ha cura/ digli altismonti e co'l veloce carro/ tratto da bianche cervi pasa il mare...*»<sup>22</sup>. Las placas cuadradas representan ese hilo conductor, por ejemplo Agamenón matando un ciervo, Orfeo tocando el arpa, seguido de la escena de su muerte, etc.

Aunque muy tratada en la literatura española, no es la historia de Diana una de las más representadas en la pintura, aunque sabemos que Felipe II tenía en gran estima algunas de ellas. *Diana y Acteón* y el *Rapto de Europa* fueron pintadas por Tiziano para Felipe II, siendo especialmente la primera muy apreciada por Felipe IV (ambos regalados posteriormente por Felipe V al duque de Gramont)<sup>23</sup>. Los reyes tenían ya dos series de tapices con el mismo tema. También en el palacio de El Pardo los frescos de Diana de Jerónimo de Mora ocupan la escalera de la Reina, correspondiéndose con la de Apolo y explicándose como «señora de la caza, hermana de Apolo, reina de las vírgenes, diosa de la castidad, abrazando a Calíope, la principal de las musas y hermana suya, porque lo son siempre la castidad y la contemplación»<sup>24</sup>.

López Torrijos apunta que la alusión a la cristianización de Diana sería recomendable para figurar en la habitación de una dama y que, sin embargo, no es tema que se encuentre de forma explícita en la obra de arte, incluso es hasta extraño que no aparezca su imagen en los arcos levantados para las entradas oficiales de las reinas en Madrid. ¿Podría esta mesa ocupar ese lugar en una estancia femenina en la corte de Felipe II? No resulta demasiado aventurada la propuesta, si tenemos en cuenta que las representaciones de Venus, como diosa de la belleza, eran habituales en las arcas de novia italianas del primer Renacimiento, y el tema de Diana

<sup>17</sup> Bartsch, vol. 32, n.º 21-23.

<sup>18</sup> Bartsch, vol. 35 y 37.

<sup>19</sup> Reproducido en W. Franits, «Anthony van Dyck and the "Thronus Cupidinis"», *Master Drawings*, 31, n.º 3, 1993, p. 280.

<sup>20</sup> G. A. de Anguillara, *Le Metamorphosen de Ovidio*, dedicado a Margarita de Valois, duquesa de Saboya. Venecia, 1563.

<sup>21</sup> El grabado de la edición italiana de 1559, es el más utilizado; véase S. Quattone, *Arte Lombarda*, 1993, p. 148.

<sup>22</sup> V. Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, ed. W. Koschatzky, Gratz, 1963, p. 57.

<sup>23</sup> López Torrijos, *op. cit.*, p. 328.

<sup>24</sup> Viñaza, III, 100 cit. López Torrijos, *op. cit.*, p. 330.



respondía quizás mejor al sentir hispano. Al no utilizarse ya a finales del siglo XVI las arcas de novia como elemento habitual del ajuar femenino, este tipo de alusiones a las virtudes femeninas se disponían en otros objetos, vasos, costureros, escritorios y tableros de mesas. Aun sin aparecer reseñada de modo explícito en ningún inventario de las reinas o infantas de aquel momento, podría ser interesante apuntar aquí la «mesilla de ébano de dos tablas con bisagras de una vara de largo y tres cuartas de ancho que se tomó de la almoneda de la serenísima princesa de Portugal, tasada en cinco ducados 1.675 mrs.», que aparece en el inventario de Felipe II<sup>25</sup>.



Fig. 6. Diana cazadora. Extremo central de la misma.

<sup>25</sup> F. J. Sánchez Cantón, *Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Archivo Documental Español, X-XI, Madrid, 1956-59.



# EL CONVENTO DEL CARMEN DE ORIHUELA Y LOS INFORMES Y JUICIOS PARA LA REPARACIÓN DE LOS DEFECTOS DE FÁBRICA DE SU IGLESIA

DOLORES GARCÍA HINAREJOS

El proceso constructivo de la iglesia nueva del convento del Carmen de Orihuela (1661-86), con numerosas visuras realizadas por expertos entre 1676 y 1681, tras revelarse los considerables problemas técnicos de su fábrica, constituye una muestra de interés para el estudio de la importancia de los informes, juicios, justiprecios y valoraciones, que van más allá de la crítica a los problemas técnicos y, en algún caso, dejan entrever comentarios en defensa del Clasicismo. En la valoración de la iglesia del Carmen oriolano confluyen arquitectos de gran importancia en el medio alicantino y valenciano, representantes de la arquitectura clasicista, como Pedro Quintana, Joaquín Bernabeu y Jusepe Martínez, además del tracista catalán fray José de la Concepción, lo que constituye un ejemplo interesante de una obra ejecutada con torpeza, con graves problemas, sobre la que «opinan» reputados maestros de la zona.

Antes de entrar en el estudio de dichas visuras conviene repasar la historia constructiva de este convento, inédita hasta este momento pese a conservarse íntegra en el Archivo Histórico Nacional.

El convento de los carmelitas observantes de Orihuela<sup>1</sup> fue nuevamente instituido

en 1585 cuando el prior fray Miguel Carranza tomó posesión de una casa elegida para el nuevo monasterio, próxima a la parroquia de San Jaime. Tres años más tarde era confirmada y aprobada la licencia para la fundación<sup>2</sup>. En 1626 se donaba a don José Arboleda la capilla mayor de la iglesia con derecho a sepultura, a cambio de su construcción, aunque dicha cesión fue anulada en 1640<sup>3</sup>. En 1635 se dice en la documentación que «se ha hecho y construido una iglesia nueva..., que aunque la dicha iglesia no esta del todo acabada, empero esta en disposición de poderse muy bien celebrar missa en ella y los divinos officios, para lo qual dessea trasladar el Santísimo Sacramento del altar a la dicha nueva iglesia...», por lo que se daba licencia para celebrar misa<sup>4</sup>.

Ya en 1640, la comunidad y el maestro de cantería Francisco Jañes capitulaban la obra del crucero de la capilla mayor de la iglesia, según la «traça de madera que tiene el convento», por 450 libras<sup>5</sup>. Nueve años más tarde el mismo maestro (Francisco Yañes o Yanyes) se obligaba a hacer otras obras en las paredes del claustro, aleros de la iglesia, portada de piedra de la portería lisa, etc., por 730 libras<sup>6</sup>. Sin embargo, en 1658 la cubierta de la iglesia y

<sup>1</sup> La bibliografía del Carmen de Orihuela es escasa y se limita a breves noticias muy puntuales: Madoz P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Alicante, Castellón y Valencia (1845-50)*, Valencia, 1987, t. II, p. 88; Gisbert y Ballesteros, E., *Historia de Orihuela*, Orihuela, 1901-03, t. III, pp. 646-648; Tormo, E., *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*, Madrid, 1923, p. 302; Vidal Tur, G., *Un obispado español, el de Orihuela-Alicante*, Alicante, 1961, t. II, pp. 288-289; *Guía provisional de arquitectura de Orihuela*, Alicante, 1978; López Bru, M., *Elche. Orihuela*, Valencia, 1983, p. 44. Maseres, J., «Orihuela. Conjunto», en *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 1983, t. II, p. 661.

<sup>2</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante, A.H.N.), Clero, leg. 112, exp. 65.

<sup>3</sup> A.H.N., leg. 112, doc. 46.

<sup>4</sup> A.H.N., leg. 112.

<sup>5</sup> Al parecer, esta obra suponía la conclusión de la iglesia, ya que contemplaba la obra realizada anteriormente en la nave y determinaba también la conclusión del testero. Según las capitulaciones, el crucero debía realizarse en dos años, contándose a partir del 18 de noviembre de 1640. A.H.N., Clero, leg. 112.

<sup>6</sup> A.H.N., leg. 112, exp. 63.

parte del convento se cayó, trasladándose la comunidad a la zona de la parroquia de las Santas Justa y Rufina. Ante este hecho y el poco espacio disponible, la comunidad quería fundar la iglesia y convento en otra parte y así envió un memorial al consejo general de la ciudad pidiendo una limosna<sup>7</sup>. Éste resolvió dar al convento 1.000 libras en diez años, que empezarian a entregarse a partir de 1660, para ayuda de la obra del convento, a condición de que la ciudad tuviese el patronato del convento, que en el altar principal de la capilla mayor se instalase el medio cuerpo de San Pablo que tenía la ciudad, y que el convento se denominase de San Pablo<sup>8</sup>. Además, doña Jerónima Orumbella y Rocamora donó un solar de casas en la calle Pamies, próximo al río Segura y a la parroquia de las santas Justa y Rufina para este fin, a la que se unieron otras donaciones<sup>9</sup>.

En 1659 se dieron las licencias necesarias para la traslación<sup>10</sup> y dos años más tarde, el 18 de mayo de 1661, se trasladó el convento al sitio que hoy ocupa<sup>11</sup>, comenzándose la obra de la iglesia este mismo año<sup>12</sup>. En 1672 el justicia y jurados de la ciudad hacen donación de solares contiguos al convento para su construcción y extensión del huerto<sup>13</sup>. El maestro encarga-

do de la fábrica de la iglesia fue Miguel Jarava, o Xarava, *obrer de vila* de Orihuela. Antes de su conclusión se cayó parte de la misma, por lo que en 1676 se realizaba la primera visura por Pedro Quintana y Jusepe Martínez. En 1679 de nuevo se visuraba la iglesia, en esta ocasión por José Valls y José Martínez. En 1681 se sucedieron dos visuras más, la de Joaquín Bernabeu, maestro de cantería, en junio, y la de fray José de la Concepción, en noviembre. Durante el año siguiente se hizo la media naranja del crucero, pero sin estar tejada hubo lluvias y se cayó. En 1683 el convento y Pere Gilabert, maestro de obras examinado en la ciudad de Valencia, concordaban la conclusión de la iglesia, que tenía lugar en 1686<sup>14</sup>.

La portada barroca se construyó, al parecer, en 1721-27<sup>15</sup>. En 1732 se comenzó a derribar la capilla antigua de Nuestra Señora del Carmen y en 1744 se concluía la nueva capilla de la Comunión con crucero y camarín<sup>16</sup>, como puede observarse en el contemporáneo plano de situación del convento, datado en 1742.

En diciembre de 1817 la fábrica del convento amenazaba ruina, de modo que el provincial autorizaba la venta de tierras y bienes para que prontamente comenzasen las obras de reparación. No obstante, en 1829 como consecuencia de un terremoto la capilla de Nuestra Señora del Carmen quedaba quebrantada. Al año siguiente se hundió la bóveda y tejado hasta la media naranja, quedando solamente ésta en pie. En 1831 se emprendió la reedificación de la capilla, que se concluyó el año siguiente

<sup>7</sup> A.H.N., leg. 109, exp. 157.

<sup>8</sup> A.H.N., leg. 112, exp. 66.

<sup>9</sup> A.H.N., Clero, leg. 110, exp. 23; leg. 108, exp. 157, y plano de situación del convento, realizado en 1742, sobre el solar donado por doña Gerónima Orumbella, leg. 112, n.º 230. V. además Gisbert, *op. cit.*, p. 647.

<sup>10</sup> En 1659 el justicia y jurados de la ciudad de Orihuela concedían tierras colindantes al nuevo convento del Carmen, próximo a la parroquia de Santa Justa y Rufina, «pera fer cassa pera la habitacio de dits religiosos y hort de dit nou convent», aunque esta donación no se llevó a efecto por no haberse hecho «pública crida», y por ello en 1672 se renovaba la cesión, en esta ocasión *de facto*. A.H.N., Clero, leg. 110, exp. 30.

<sup>11</sup> A.H.N., leg. 109, exp. 157.

<sup>12</sup> «Se comenzó la obra de la iglesia que oy tiene este convento el año 1661. Se hizo la media naranja del crucero el año 1682 y se cayó por unas lluvias y no estar texada y el año 1683 se concertó el amedianarla con un sexavo como oy está la capilla mayor y se concluyó el año 1686 y hizieron las fiestas de la dedicación ut segt.» A.H.N., Clero, libro 355, fol. 13v.

<sup>13</sup> A.H.N., Clero, leg. 110, exp. 30. En el plano de situación del convento del Carmen, realizado en 1742, se detallan los solares que fueron donados al mismo. *Ibid.*, leg. 112, n.º 230.

<sup>14</sup> *Ibid.*, leg. 112., exp. 1.

<sup>15</sup> *Guía provisional...*

<sup>16</sup> «La Capilla antigua de N.ª M. del Carmen, en que era la mesma que sirvió de igl.ª hasta el año 1685 que se concluyó y se bendixo la igl.ª que oy tenemos, se comenzó a derribar en 27 de febrero de 1732. La Capilla de N.ª M. Sma. del Carmen se concluyó el día 15 de julio del año 1744 y este día por la tarde la bendixo el R. P. M. fr. Vicente Beltrán, prior, con la asistencia de toda la Comd. y se colocó el Smo. Sacrat.º. en el sagrario por ser Capilla de La Comunión... y porque Dn. Franc.º Gonzales Navarrete contribuyó en toda la obra de dha. capilla con la mayor parte de su coste y puso la primera piedra en los fundamentos de ella en lo que se le añadió que fue todo el crucero y camarín de N.ª M. se le concedió de gracia por la comd. el carnero que está en el presbiterio de dha. capilla para su entierro...» A.H.N., Clero, leg. 109, exp. 157. V.a. leg. 108, exp. 91.





Santa María de Elche por parte del convento, y de otro Jusepe Martínez<sup>22</sup>, en ese momento maestro del Colegio de Santo Domingo de Orihuela por parte de Miguel Jarava. En la relación que estos maestros emitieron destacan dos elementos: la proporción y el alzado. Efectivamente, los maestros establecían, en primer lugar, que «por esceder en su altura a la proporción que se debe se rebaxase la altura de quinze palmos por toda su circunbalación», por

recen referirse a la necesidad de mantener el sistema coherente del orden entero. A continuación de la relación de los maestros, aparecía una determinación por parte del convento en la que Miguel Jarava se veía obligado a derribar la pared y reedificarla un palmo más gruesa, a construir dos estribos a espaldas de la pared del altar mayor y a volver a hacer las bóvedas del crucero y del altar mayor como estaban<sup>24</sup>.

#### LA VISURA DE JOSÉ VALLS Y JUSEPE MARTÍNEZ

La siguiente visura no se hizo esperar mucho tiempo, y así el 25 de octubre de 1679 reconocían la iglesia Jusepe Valls, Maestro mayor del convento de San Agustín de Murcia y, de nuevo, Jusepe Martínez, cantero de Orihuela y maestro mayor de Santo Domingo. En su relación declaraban que se habría de derribar una pilastra del lado de tramontana hasta sus cimientos y volverla a levantar; además, que «les bóvedes que se havien de fer en dita esglesia no an de cer trepades, sino es planes ab unes faixes que corresponguen a la demés obra ab un floro en mig», que «les pilastres de dita esglesia an de cer estriades, los chapitels corintios, les vases anticuries, los archs trepats ab sos florons». Es decir, se hablaba de forma específica de la necesidad de mantener un orden entero, desprovisto de los elementos que le son ajenos, con capiteles corintios y basas a la antigua. No parece, en cambio, que existiese una conciencia de la regla modal por la que un templo dedicado a la Virgen debía utilizar el orden corintio, sobre todo cuando desde 1658 el convento estaba obligado a cambiar su advocación por la de San Pablo, a quien como mártir habría correspondido el orden dórico, según recomendaba fray Lorenzo de San Nicolás en su *Arte y uso de Arquitectura* (1633)<sup>25</sup>.

La relación acababa con la declaración de que Miguel Jarava debía entregar la obra en el estado en que estaba antes de que

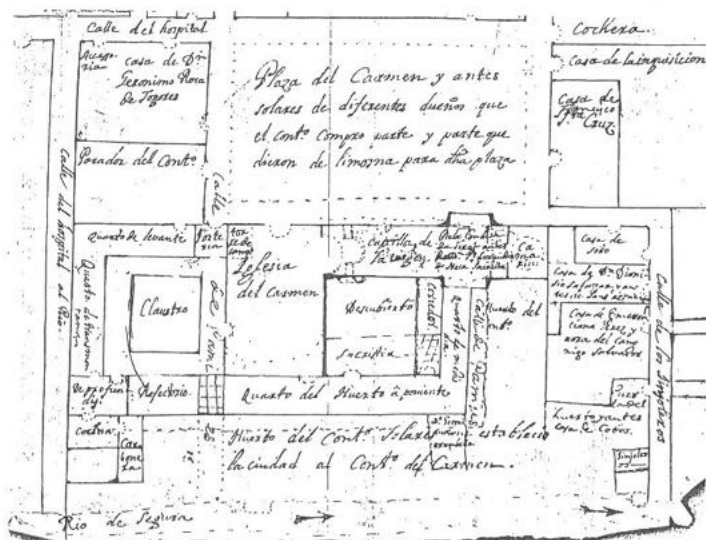


Fig. 2. Plano de la situación del convento del Carmen de Orihuela, de 1742, conservado en el Archivo Histórico Nacional. Detalle.

tanto, referencia a la armonía que debe existir entre las distintas partes entre sí y con el todo. Y en segundo lugar, Pedro Quintana y Jusepe Martínez advierten que «se yzo alçado conforme buena harchitectura y es nuestro parecer se obserbe en todo lo tocante a sus términos, y en cuanto a los adornos se obserbe la obligación echa desde el principio de la obra»<sup>23</sup>, esto es, pa-

El documento transcrito en el Apéndice I es autógrafo de Pedro Quintana, quien demuestra un dominio de la escritura. En cambio, la firma de Jusepe Martínez presenta una letra más titubeante e irregular.

<sup>22</sup> Jusepe Martínez fue maestro mayor de las obras del Colegio de Santo Domingo entre 1664 y 1699. V. García Soriano, J., *El colegio de predicadores y la universidad de Orihuela*, Murcia, 1918, y Marías, F., y Bustamante, A., «Don Fernando de Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela», en *Actas Mesa I* (Patrones, promotores, mecenas y clientes), VII CEHA, Murcia, 1992, pp. 205-216, que recoge toda la bibliografía anterior y plantea nuevas hipótesis.

<sup>23</sup> A.H.N., Clero, leg. 112. V. Apéndice I.

<sup>24</sup> V. Apéndice documental.

<sup>25</sup> Sobre el modo en los tratados y la arquitectura en España, v. Marías, F., «Orden y modo en la arquitectura española», en Forssman, E., *Dórico, jónico y corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, 1983, pp. 7-45.

se derribara. Al igual que en la visura anterior, a la relación de los peritos seguía una obligación donde se indicaba que no se habían ejecutado los capítulos concertados en 1676, que para seguridad de la obra convendría no hacer la media naranja y que se procediese según la relación de José Valls y José Martínez, por un precio de 2.347 libras y 12 sueldos, debiendo el maestro dejar acabada la obra en cuatro años <sup>26</sup>.



Fig. 3. Iglesia del convento del Carmen de Orihuela. Portada, s. XVII (foto: D.G.H.).

#### EL INFORME DE JOAQUÍN BERNABEU

Pese al nuevo concierto con Miguel Jara en 1679, la obra debía dar claras señas de ruina en algunas partes, por lo que el 4 de junio de 1681 acudió a reconocerla Joaquín Bernabeu, cantero autor de obras de cierta importancia como el crucero de la iglesia de Carcagente (1625-45) y la iglesia del monasterio cisterciense de Simat de Valldigna (1648-64) <sup>27</sup>, que más adelante

desarrolló su actividad profesional en tierras alicantinas realizando el crucero y capilla mayor de Santa María de Cocentaina (h. 1679) <sup>28</sup>. En su informe, Joaquín Bernabeu considera «que los visios que se muestran en dicha obra pueden venir de los fundamentos y también pueden ser ocasionados de mala mano», entrando de lleno en el principal problema de la iglesia, tal como después ratificaría la visura de fray José de la Concepción. Por ello, sus remedios tienen un carácter eminentemente práctico, señalando que se deben asentar los cimientos de las pilastras, tanto de las torales como de las fornecinas, mediante unas losas de piedra o incluso utilizando hierro si fuese necesario en su base, explicando cómo se ha de proceder para su instalación. El maestro cantero, especializado en la construcción de cruceros, pasaba a continuación a comentar brevemente la construcción de la media naranja —aspecto que había quedado desechado con anterioridad— y el refuerzo de la pared frontera de la capilla mayor. Joaquín Bernabeu terminaba su relación advirtiéndole: «Toda la dicha obra es de mucho cuidado y será bien que se ejecute de buena mano para mayor seguridad», y «que al desaser los arcos para que pueda aprovechar el material y que no suseda alguna desgracia se hayan de sindriar», es decir, que se construyeran cimbras para mayor seguridad <sup>29</sup>.

#### EL JUICIO DE FRAY JOSÉ DE LA CONCEPCIÓN <sup>30</sup>

Pocos meses después de la visura de Joaquín Bernabeu, los frailes del Carmen debían tener serias dudas sobre la prosecución de las obras, que parecían tener nume-

cimiento en la Ribera del Júcar (1516-1645)», en *VI Assemblea d'Història de la Ribera* (Alzira, 1993) (en prensa). Y sobre Simat de Valldigna: Toledo y Girau, J., *La iglesia del monasterio de Valldigna*, Valencia, 1948.

<sup>28</sup> Arques Jover, A., *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*, Alicante, 1982, p. 180.

<sup>29</sup> A.H.N., Clero, leg. 112, exp. 1.

<sup>31</sup> La visura del carmelita descalzo fray José de la Concepción ya la estudié en mi tesis de licenciatura: *Investigaciones sobre Arquitectura y Arte en los Carmelitas Descalzos del siglo XVII en Valencia*, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, 1986 (inédita), pp. 141-146 y 156-158.

<sup>26</sup> A.H.N., Clero, leg. 112, exp. 62.

<sup>27</sup> Sobre la iglesia de Carcagente, con cúpula sobre tambor como ejemplo interesante y desconocido de la huella escurialense en Valencia, v. García Hinarejos, D., «Aspectos de la arquitectura del Rena-



rosos problemas de difícil solución. De aquí que decidieron llamar al prestigioso arquitecto catalán fray José de la Concepción, carmelita descalzo, que dio las trazas de numerosos conventos de su orden en Cataluña, además de otras obras civiles<sup>31</sup>, y que en tierras valencianas trazó el convento de Nules (Castellón) y muy posiblemente el de Enguera (Valencia)<sup>32</sup>. Fray José de la Concepción debió ser llamado a Orihuela expresamente, ya que ni en esta ciudad ni en territorio alicantino había ningún monasterio del Carmen descalzo en esos momentos.

El juicio de fray José de la Concepción es el más extenso de todos, con diferencia. En él se describe detalladamente el proce-

so de construcción del crucero, cubiertas tanto del presbiterio como del crucero, y da solución a la deformidad de la iglesia en altura.

Lo primero que advierte fray José es la desproporción de la Iglesia «por ser demasiado alta y las paredes delgadas y juntamente mal trabajada en cuanto al material o aplicación del», causa de grietas y derrumbamientos, añadiendo que los remedios anteriores no habían tenido el acierto que debían ya que habían originado un rebajamiento de los arcos. Ante estos problemas la solución que plantea es el derribo de los arcos torales que habrían de rehacerse, ya que ni tomaban asiento ni estaban fabricados debidamente. Según el fraile arquitecto, el primer año se debía construir sólo hasta el nivel del coro y tribunas, el segundo hasta el arrancamiento de los arcos torales y el tercero los dichos arcos, mostrando en todo momento un huen conocimiento práctico de la construcción. Otro aspecto interesante aparece al describir el proceso constructivo del crucero, cuando dice que al hacer las cuatro conchas entre arco y arco toral, éstas han de levantarse «hasta un estado de hombre de alto», aludiendo a la idea de antropometría presente desde la arquitectura renacentista junto a la idea de antropomorfismo. Además, para evitar la desproporción de la iglesia, fray José de la Concepción proponía una solución sencilla e ingeniosa: la construcción de tres gradas al entrar en la iglesia y otra en el marchapié de la puerta, en total, cuatro. En un aspecto, se mostraba contrario al parecer de Joaquín Bernabeu, ya que para el fraile arquitecto los fundamentos no debían tocarse bajo ningún concepto. Finalmente, fray José de la Concepción firma el documento por él redactado, pero copiado por el notario del convento, escribiendo de su puño y letra: «Por ser la verdad que es mi sentir, según lo que Dios me da entender y yo he podido discurrir segun arte, y por ser assi lo firmaré de mi mano en esta misma Casa de la Virgen del Carmen, oy a las 28 de S[eptiem]bre de [16]81. Hº Fr. Josef de la Concepción»<sup>33</sup>.

No conocemos si la obra del crucero se pretendía realizar tal como indicaba fray



Fig. 4. Iglesia del convento del Carmen de Orihuela. Portada de la capilla de la Comunión, 1721-27 (foto: D.G.H.).

<sup>31</sup> Madurell Marimón, J. M.<sup>a</sup>, «El tracista fray José de la Concepción», en *Analecta Sacra Tarracoen-sia* (1955), pp. 59-99; Martinell, C., «Un arquitecto eminente del siglo XVII: fray Josep de la Concepció, el tracista», en *Cuadernos de Arquitectura* (1966), pp. 9-14.

<sup>32</sup> Sobre la actividad de fray José de la Concepción en Valencia: García Hinarejos, D., «La arquitectura de los carmelitas descalzos del siglo XVII en Valencia» en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Valencia, 1993, pp. 252-254.

<sup>33</sup> A.H.N., Clero, leg. 112, exp. 1.



José de la Conepeión, ya que en 1682 la iglesia se cayó por unas lluvias. Lo cierto es que cuando Pedro Gilabert retomó las obras recogió algunos de los elementos del fraile arquitecto, como las gradas, aunque introdujo novedades al capitular la construcción de un «seysabo», bóveda esquinada y orden dórico en la iglesia, en este caso más acorde con la regla modal. Tampoco esta obra se ha conservado, puesto que el convento estaba muy arruinado en el siglo XIX y se reconstruyó. Al parecer, ninguna solución era totalmente correcta, sino la reedificación desde los cimientos, ya que los problemas arrancaban de allí.

En general, en las visuras estudiadas no se hace referencia a decoraciones de «trepa» ni a otros aspectos decorativos, sino fundamentalmente a problemas constructivos y de estática. Las soluciones aportadas por los arquitectos que reconocieron la Iglesia del Carmen se centran en temas como la proporción, la buena aplicación de los materiales constructivos, la utilización correcta de los elementos del lenguaje arquitectónico, el modo de levantar una media naranja, etc., aspectos esenciales de la práctica arquitectónica del momento y que en alguna medida suponen la pervivencia del Clasicismo a lo largo de todo el siglo XVII.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

1676, marzo, 28. Orihuela.

*Relación de Pedro Quintana y Jusepe Martínez acerca de la obra de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Orihuela por Miguel Jaraba.*

A.H.N., Clero, leg. 112, doc. 1.

Relación hecha por mí P[edro] Q[uinta]na, harchitecto y maestro maior de la obra y fábrica de Santa María la Mayor de la villa de Elche, y Jusepe Martínez, maestro mayor de la fábrica y obra del Colegio de la presente ciudad de Horihuela y del tenor siguiente declaramos nuestra relación:

Nosotros los maestros sobre dichos, siendo llamados y interrogados medio juramento para que bieramos la obra y templo de Ntra. S<sup>a</sup> del Carmen de la ciudad de Horihuela, y que vista por nosotros declarásemos el remedio de que necesitaba para poderse acabar y conserbar por cuanto al presente hamenacaba total ruina, y fue vista por nosotros, y concordamos en primer lugar que por esceder en su altura a la proporción que se debe se rebaxase la altura de quince palmos por toda su circunbalación.

Segundo, se yzo alçado conforme buena harchitectura y es nuestro parecer se observe en todo lo tocante a sus términos y en cuanto a los adornos se observe la obligación echa desde el principio de la obra.

Otrosi, es obligación del maestro Migel Garava derribar los quince palmos de obra a su costa y por cuanto la comunidad y eo repugnancia ha el yeso, texa, ladrillo, argamasa, que se pierde, fue nuestro parecer que en reconpensa de esto se le fabrique cuatro estribos a la obra a costa de dicho maestro, es a saber, los dos en las dos esquinas de la pared de poniente que hes tes-

tero de el altar mayor y los otros dos en la pared de tramontana, el uno en la decera de el pilar del cruçero y el otro en el pilar siguiente que se hallan los pilares saliendo por la puerta del cruçero a mano derecha; han de tener dichos estribos seis palmos de planta de la tierra arriba y de la superficie de la tierra abaxo ocho, y que haian de subir yncorporadas con la obra trabando a tres y a cuatro palmos y con disminución a parar en punta asta altura del capítulo último en que quedara dicha obra.

Otrosi, que el cimientto de los hestribos nuebos an de llegar de ondo al suelo del cimientto viejo.

Otrosi, para conferir dichas partes y que quedasen ajustadas se yco suma de todos los recibos recibidos por Migel Xaraba y de la cantidad que le queda a derecho del todo de su obligación, que son dos mil cuatrocientas y cincuenta y siete libras, doce sueldos, digo, se le dieran las dos terceras partes y que con ellas acabaría la obra y la daría en su perfección y respondió dicha comunidad que sí, y la otra tercera parte quedaría para crédito suio después de acabada la obra y se le agustó la cantidad de mil seiscientas y treinta y ocho libras, ocho sueldos, que se le darán en tienpo de seis años y se le debe cada un año docientas y setenta y tres libras, dos sueldos y ocho, que en los seis años haçen la suma de 16638 L. 8 s.

Otrosi, de orden de anbas partes, yo Pedro Quintana por parte del convento de Ntra. S<sup>a</sup> del Carmen y Jusepe Martínez por parte de Migel Xaraba ycmos la p[resen]te relación y la firmamos oy dia 28 de marzo de 1676 Horihuela.

P<sup>o</sup> Quintana [Rúbrica]

Jusepe Martines [Rúbrica]

# BIBLIOTECAS DE ARTISTAS SALMANTINOS EN EL SIGLO XVIII

M.<sup>a</sup> NIEVES RUPÉREZ ALMAJANO

Universidad de Salamanca

Si la biblioteca de un artista es siempre un medio importante para conocer uno de los cauces de su formación profesional e intelectual, la posibilidad de comparar los libros de varios artistas que trabajan en la misma ciudad en un período de tiempo relativamente corto, permite ampliar las fuentes de lectura que influyeron en ese ambiente y, al mismo tiempo, advertir una jerarquía profesional que escapa a la regulación gremial y que, en la práctica, se muestra mucho más efectiva.

La información que manejamos procede de los inventarios de bienes *post mortem* de cinco «arquitectos», realizados entre 1743 y 1803, es decir, en aquellos años de transición del barroco a las nuevas corrientes clasicistas. Se trata de los inventarios de Miguel de la Fuente, Alonso de la Fuente Rodríguez, Francisco Álvarez, Juan de Sagarvinaga y Lesmes Gabilán Sierra<sup>1</sup>. De todos ellos, el único con un reconocimiento artístico, si no nacional al menos regional, es Sagarvinaga, que llegó a ser académico de mérito de San Fernando en 1776<sup>2</sup>. Sin

embargo, los demás gozaban también de cierto prestigio y consideración en Salamanca. Sin duda se debía a su experiencia y buen hacer práctico, pero habrían procurado avalar éste con una base teórica y cultural que, aunque fuese mínima, era ya superior a la de otros muchos maestros de obras, albañiles y canteros que trabajaban en la ciudad, y les confería una categoría social y una preferencia cuando se trataba de efectuar un reconocimiento, emitir informes periciales, realizar unas trazas o hacer alguna tasación<sup>3</sup>. Otro hecho confirma

obras ejecutadas en Burgos, Palencia y Soria entre 1735 y 1753», en *B.S.A.A.*, t. LVIII, pp. 457-468), así como en Medina del Campo, Ciudad Rodrigo y Salamanca (M. Hernández Vegas, *Ciudad Rodrigo. La Catedral y la ciudad*, Salamanca, s.f., t. II, pp. 292-297; A. Rodríguez G. de Ceballos, *Las catedrales de Salamanca*, León, 1981; E. Díez Moreno, «Proceso constructivo de la nueva cúpula de la catedral de Salamanca a mediados del siglo XVIII», en *Studia Zamorensia*, t. IX, pp. 155-168; M. Gómez Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Valencia, 1967, pp. 319 y 341. Otras intervenciones en, M. C. Paredes Giraldo, *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Segunda mitad del siglo XVIII*, Salamanca, 1993, pp. 129-132).

<sup>3</sup> Estos maestros, que saben leer y escribir perfectamente, se encontrarían en un nivel cuando menos digno comparado con la gran cantidad de analfabetos que entonces había, especialmente en profesiones artesanales (A. Weruaga Prieto, *Libros y lectura en Salamanca. Del barroco a la ilustración, 1650-1725*, Salamanca, 1993). Pertenecían a la «categoría» de «maestros inteligentes», calificativo con que se destacaba popularmente a quien manifestaba un nivel cultural superior al común. Ellos mismos se llaman «arquitecto» o «maestro de arquitectura», sin que acabe de estar suficientemente clarificado el contenido de este término (Cfr. N. Rupérez Almajano, *Urbanismo de Salamanca en el siglo XVIII*, Salamanca, 1992, pp. 286-290. ). Se podría suscribir en este siglo todo lo señalado para el XVI por F. Marías, «El problema del arquitecto», en *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo,

<sup>1</sup> Localizados en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca (A.H.P.S.), Protocolos Notariales, Prot. 3696, ff. 104 y ss.; Prot. 4572, ff. 116 y ss.; Prot. 3455, ff. 548 y ss.; Prot. 5908, ff. 228 y ss.; Prot. 3122, ff. 306 y ss. La actividad de dos de estos maestros —Gabilán y Sagarvinaga— se extiende también a la retabística. No hemos encontrado relaciones similares en esta época de escultores ni de pintores, lo cual no es extraño si tenemos en cuenta el carácter artesanal que tenían los pintores de Salamanca y su escaso nivel intelectual (E. Montaner, *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987, p. 22).

<sup>2</sup> E. Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. IV, p. 316. Está suficientemente documentada su participación en diversas obras de Burgos, Palencia y Soria (L. S. Iglesias Rouco y M. J. Zaparaín Yáñez, «El arquitecto Juan de Sagarvinaga,

su posición en el escalafón profesional: su relación con arquitectos de la talla de los Churriguera, Quiñones y Tomé, lo que indirectamente nos proporciona una información sobre los conocimientos intelectuales de estos últimos. Es una posición subordinada, al actuar como ejecutores en las obras que aquellos dirigen, pero al mismo tiempo destacada de los meros albañiles cuyo trabajo, a su vez, controlan.

Es el caso de Francisco Álvarez. Para Rodríguez G. de Ceballos<sup>4</sup> no pasaría de la mediocridad, pero, aun pudiendo mantenerse esta afirmación, nuevos datos documentales hacen necesario reconsiderar su papel en la vida artística de la ciudad. Baste señalar que desde 1725 es el primer aparejador de las obras del Colegio de Cuenca, a las órdenes de Alberto de Churriguera; en 1735 se le confía la reconstrucción del claustro del Convento de San Agustín, siendo desde ese mismo año hasta el de 1742 cañero menor del Ayuntamiento, y en 1750 fue designado obrero menor del Cabildo y de la Catedral, encargándose de la construcción de la casa que aquél poseía en la Plaza, entre otras muchas obras que contrata en la ciudad y en la provincia<sup>5</sup>. Este arquitecto debía tener —a juzgar por datos que han llegado— buenas relaciones con Andrés García de Quiñones, quien en 1763 sería encargado por sus herederos de tasar los libros de su inventario: trece títulos, en quince volúmenes, relacio-

nados con la arquitectura y varios más de carácter religioso<sup>6</sup>.

Andrés García de Quiñones y el propio Francisco Álvarez —éste en calidad de tasador para los libros y efectos de arquitectura— asistieron en 1750 a la almoneda de los bienes de Alonso de la Fuente, obrero menor de la catedral en el momento de su muerte<sup>7</sup>. Nos consta así con certeza que Quiñones conocía bien los libros que aparecen en ambos inventarios, y que poseía además una biblioteca que procuraba incrementar, pues en esta ocasión adquiere una plomada y cuatro libros de los doce que poseía este maestro, todo por 64 reales<sup>8</sup>. Es muy probable que también Alberto de Churriguera hubiera manejado, o al menos conocido, todos estos libros, pues Alonso de la Fuente trabajó asimismo a sus órdenes en la sacristía nueva de la Catedral<sup>9</sup>.

Por lo que respecta a Miguel de la Fuente se podría decir que es un ejemplo más de «maestro inteligente», aunque en este caso no pasase de ser un practicante de la arquitectura. Su inventario, fechado en 1747, no contenía más que cinco libros, todos de su profesión<sup>10</sup>.

1983, t. I, pp. 69-98). No eran, sin embargo, los únicos. En una categoría similar cabría citar, a lo largo del siglo, a Domingo Díez, Francisco Pérez Estrada, José Munio, Eustaquio Román, Nicolás Rodríguez, Félix Vaquero, etc., pero de todos ellos el único dato que sabemos sobre sus lecturas es que conocían bien las Ordenanzas de Torija y Ardemans, porque las citan en sus informes, aunque ni éstos ni otros libros aparecen en sus inventarios, en los casos en que hemos podido constatarlo, lo cual nos hace suponer que esta falta no implicaba el desconocimiento de algunos tratados básicos.

<sup>4</sup> «Sobre el escultor Manuel Álvarez y su familia», en A.E.A., 1970, pp. 89-93.

<sup>5</sup> A. Castro y N. Rupérez, *El Colegio de Cuenca*, Salamanca, 1993, p. 55; N. Rupérez, *op. cit.*, p. 171; A. Rodríguez G. de Ceballos, *La plaza mayor de Salamanca*, Salamanca, 1991, pp. 137 y 160. Del mismo, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca*, Salamanca, 1987, p. 108; B. Velasco Bayón, *El Colegio Mayor Universitario de Carmelitas de Salamanca*, Salamanca, 1978, p. 99; M. C. Paredes Giraldo, *op. cit.*, pp. 98-99, 265-266.

<sup>6</sup> Quiñones no tasa los libros que eran propiedad de su hijo Matías, estudiante de la Universidad, que estaban también en la casa: el «Arte de Nebrija», tres tomos de Figuera, otro de San Jerónimo, etc., hasta doce tomos. Posiblemente no interesaron mucho a Francisco Álvarez.

<sup>7</sup> Por este cargo tenía asignados anualmente 440 reales. A.H.P.S., Prot. 3535, ff. 621r-622r. Se autocalifica como «profesor de arquitectura». Debió permanecer soltero, y durante dieciséis años acogió en su casa a la viuda de un primo suyo y a sus hijos.

<sup>8</sup> Francisco Álvarez compra un solo libro por dos reales. A.H.P.S., Prot. 4572, ff. 116 y ss.

<sup>9</sup> Cfr. A. García Bellido, «Estudios del Barroco español. Avances para una monografía de los Churriguera. II. Nuevas aportaciones», en A.E.A., n.º 17 (1930), pp. 183-184. Entre 1727 y 1731 constan también sus intervenciones en el Colegio de la Compañía, en el camarín de la iglesia de San Román y en el Colegio de Monte Olivete, que le eligió como «maestro de ciencia y conciencia», entre otras obras menores (A. Rodríguez G. de Ceballos, *Estudios del barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Salamanca, 1985, p. 116; M. J. Hernández Martín, *Capillas camarín en la provincia de Salamanca*, Salamanca, 1991, p. 98).

<sup>10</sup> A.H.P.S., Prot. 3696, ff. 104 y ss. Era natural de Pontevedra. Se había casado en 1731 con M.<sup>a</sup> Manuela Diebra y le sobrevivieron cuatro hijos, todos menores de edad. Trabajó en la iglesia de San Isidoro y San Pelayo en 1735, y debió ser el autor de las



De la categoría de Sagarvinaga en este ámbito provinciano nos habla su biblioteca, con más de sesenta volúmenes, considerable en comparación con las anteriores aunque a la zaga de las bibliotecas de los grandes arquitectos. Su inventario fue realizado ya a finales del siglo XVIII —en 1798— y nos puede permitir detectar si se ha producido una renovación en la formación de los arquitectos bajo la influencia de la Academia y hasta qué punto se difunden en la periferia las nuevas teorías artísticas. Pero mucho más ilustrativa a este respecto es la biblioteca de Lesmes Gabilán, casi contemporánea de la anterior —de 1803— y con más de doscientos cincuenta volúmenes<sup>11</sup>. Resulta a todas luces desproporcionada para un maestro de obras que no sobresale por sus realizaciones, aunque tuvo un protagonismo en las transformaciones urbanísticas que se acometen en la ciudad y fue, además, uno de los pocos «arquitectos» salmantinos que obtuvo la aprobación de maestro de obras de la Academia<sup>12</sup>. La mayor parte de los volúmenes que poseía antes de su matrimonio, en torno a 1787, debieron haber pertenecido a su padre, Simón Gabilán Tomé, primo de Narciso Tomé, y con quien trabajó en sus inicios. Simón Gabilán<sup>13</sup> cita con frecuencia como apoyo teórico de sus intervenciones a Vi-

truvio, Alberti, Vignola, fray Lorenzo de San Nicolás, Torija o Ardemans —cuyos libros aparecen en la biblioteca de su hijo—, en un claro intento de destacar el carácter intelectual de su oficio, en contraposición a la simple habilidad manual y artesanal<sup>14</sup>. Nos consta que leyó con detenimiento e interés sus libros, pues su hijo poseía de su mano un índice del «Compendio matemático» de Tosca y otro del «Espectáculo de la Naturaleza» de Pluche; pero además su inquietud literaria le llevó a escribir sus propias reflexiones, e incluso a intentar realizar una historia de las artes<sup>15</sup>.

Como hemos señalado, las tres primeras «bibliotecas» —si se puede dar este nombre a una docena de libros— de mediados de siglo, eran reducidas; sin embargo, no se repite casi ningún título, lo que nos permite incrementar el número de libros que conocían estos maestros, pues, como ya hemos señalado, existía una relación entre ellos. La mayor parte eran tratados de carácter práctico que servirían de útil complemento al aprendizaje tradicional en el taller, lo mismo que los dibujos y estampas. Encontramos también la presencia de los tratados clásicos de arquitectura, de la antigüedad y del Renacimiento, aunque cada uno no suele tener más de dos.

Miguel de la Fuente tenía un Vitruvio —«Los Diez Libros de Arquitectura»—, un tomo del «Arte y Uso de Architectura» de Fray Lorenzo de San Nicolás —obra muy ilustrada con grabados, y que permitía no sólo conocer los principios del autor, sino también las enseñanzas de los más fa-

trazas del camarín de Santa María de los Caballeros (Hernández Martín, *op. cit.*, p. 56), pero la mayor parte de sus trabajos fueron en edificios comunes, para particulares.

<sup>11</sup> Sobre la misma, N. Rupérez, «Los libros del arquitecto salmantino Lesmes Gabilán Sierra a finales del siglo XVIII», en *B.S.A.A.*, t. LX (1989), pp. 466-471. Por un error no se reprodujo la relación de libros, lo que impide apreciar su importancia.

<sup>12</sup> Durante la segunda mitad del siglo es muy frecuente su intervención en diversas obras de la provincia de Salamanca, bien como contratante o en calidad de perito, y fue recomendado por el corregidor Saura y Sarabia por su «pericia, fidelidad y legalidad». Fue también director de Geometría y Arquitectura en la Escuela de Dibujo de San Eloy desde 1799 a 1801 (N. Rupérez Almajano, *op. cit.*, pp. 147 y 288, entre otras, y también C. Sambricio, «Lesmes Gabilán», en *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1980, pp. 334-36; M. C. Paredes Giraldo, *op. cit.*, pp. 102-103).

<sup>13</sup> Sobre este arquitecto, cfr. A. Rodríguez G. de Ceballos y J. R. Nieto González, «Aportaciones a Simón Gabilán Tomé», en *A.E.A.*, n.º 213 (1981), pp. 29-60, y J. M. Prados García, *Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, Tesis Univ. Complutense, 1991, pp. 94-103 y 592 y ss.

<sup>14</sup> Rodríguez G. de Ceballos y Nieto González —art. cit., p. 33— han destacado ya este hecho con una extensa cita de la que entresacamos: «... Los arquitectos... llegando a tomar los ystrumentos matemáticos, demostrando con preceptos azertados y claros la obra que se emprende desde los principios hasta su conclusión, en tal caso ya éste prestó trabajo corporal e intellectual franqueando su ynteligencia a los fabros y subalternos y además ahorrando caudales a los dueños de la obra, por lo qual mereze el arquitecto premio a proporción del asunto y zircunstancias que a él concurren...».

<sup>15</sup> En el inventario de su hijo figuran como libros, en 4.º: «Tres tomos de declaraciones de mi padre», «Principios de mi padre», «varias advertencias y noticias de mi padre», «apuntaciones de agricultura y física de mi padre», «cartas históricas de mi padre», «papel de mi padre, historia de las tres nobles artes». A.H.P.S., Prot. 3122, f. 383.

mosos tratadistas del arte (Vitruvio, Serlio, Palladio, Vignola, Cataneo, Labaco, Arfe, etc.)<sup>16</sup>, lo que explica su éxito—, las «Ordenanzas de Madrid», un libro de «aritmética de medir campos»<sup>17</sup> y un solo volumen de Tosca, probablemente el tomo V, dedicado a la arquitectura civil y militar<sup>18</sup>, que respondería a la importancia cada vez mayor que se daba a las matemáticas en la formación de un buen arquitecto.

Alonso de la Fuente poseía un libro de Sebastián Serlio —posiblemente los libros III y IV traducidos por Villalpando, que son los mismos que posee Francisco Álvarez— y dos libros de la «Regla de los cinco órdenes de arquitectura» de Vignola, uno grande y otro pequeño, suponemos que al menos uno en versión castellana. En la línea de los tratados prácticos, no podía faltar, como no falta en ninguna de las bibliotecas encontradas, el libro de fray Lorenzo de San Nicolás, en este caso completo. Tenía además dos libros de Pietro Cataneo «Senesse» —uno de ellos se especifica que es de fortificación militar—, otro de Arfe —posiblemente «De varia conmesuración para la escultura y arquitectura»<sup>19</sup>— y el «Breve tratado de todo género de bóvedas» de Torija. No hemos logrado identificar un libro señalado como «Constantinianos», mientras la «Discrección del Escorial» (*sic*) debe tratarse de la tercera parte de la «Historia de la Orden de San Jerónimo» de

Fray José de Sigüenza, publicada por primera vez en 1605<sup>20</sup>. No faltaba un libro de dibujos.

La biblioteca de Francisco Álvarez mantiene la orientación eminentemente práctica y tradicional. Además de dos segundas partes de fray Lorenzo de San Nicolás, de las Ordenanzas de Torija y del «arte de medir tierras», que ya hemos visto en otros, posee varios tomos de Pérez de Moya (de «aritmética» y de «geometría y astronomía»)<sup>21</sup> y la aritmética de Bartolomé Ferrer<sup>22</sup>. Abundan además los libros de dibujos, trazas y «mapas» —cuatro en total—, uno de ellos con trazas de iglesias de Roma que Andrés García de Quiñones anota como de «Alberto Paulo»<sup>23</sup>. De los tratados clásicos, además de los libros III y IV de Serlio, ya señalados, posee «Los cuatro libros de arquitectura» de Andrea Palladio y otro que anotan de «Jacobo Besoni», y que podría ser una transcripción errónea de Vignola. Aparte de esto sólo tenía una Historia del rey Felipe V y dos libros de contenido religioso<sup>24</sup>.

En la biblioteca de Juan de Sagarvinaga volvemos a encontrar un predominio de tratados prácticos, pero tienen ya mayor peso los publicados en el siglo XVIII, que

<sup>16</sup> Cfr. A. Bonet Correa, dir., *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*, Madrid, 1980, t. I, pp. 87-90. Debido a la limitación de espacio, omitiremos casi todas las referencias concretas a cada obra y sus ediciones, para lo cual remitimos a este libro o al de A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, 1954.

<sup>17</sup> Debe tratarse del libro de Andrés Dávila y Heredia, «Arte de medir tierras», del que se hicieron diversas ediciones, que se cita en otros inventarios con este mismo título. Bonet, *op. cit.*, t. I, pp. 70-71.

<sup>18</sup> Tomás V. Tosca publicó los nueve tomos de su «Compendio Matemático» entre 1705 y 1715. Sobre el mismo, entre otros, J. M. López Piñero, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, 1979, pp. 443 y ss. F. J. León Tello, «Introducción a la teoría de la Arquitectura de Tosca (1651-1725)», en *R.I.E.*, vol. XXXV, n.º 140 (1977), pp. 287-298, y «La teoría arquitectónica de Tomás Vicente Tosca: monte y órdenes arquitectónicos», *R.I.E.*, vol. XXXVI, n.º 144 (1978), pp. 289-323.

<sup>19</sup> Fue publicado en 1585 y alcanzó gran difusión. Hay edición facsímil.

<sup>20</sup> Cfr. A. Bonet Correa, *op. cit.*, t. II, pp. 277-279. En 1750 todavía no había aparecido la «Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial», de fray Andrés Jiménez, publicada en 1764.

<sup>21</sup> Debe tratarse de la «Aritmética práctica y especulativa» y el «Tratado de matemáticas en que se contienen cosas de aritmética, geometría, cosmografía y filosofía natural», que desde el siglo XVI tuvieron una gran difusión.

<sup>22</sup> El título completo es «Curiosidades útiles. Arithmética, Geométrica y architectónica, o sea la Regla de Oro arithmética. El buen zelo, tratado geométrico, y el curioso architecto o Cartilla de Architectura». M. V. Sanz, «El tratado de Arquitectura de Bartolomé Ferrer (1719)», en *R.I.E.*, vol. XXXVI, n.º 142 (1978), pp. 111-129.

<sup>23</sup> Lesmes Gabilán también posee un libro en folio de «Paulo de Angelis» con el título: «Descripción y delineación de varias iglesias», que debe ser el mismo que señala él como «Arquitectura de Santa María la Mayor».

<sup>24</sup> La vida de San Vicente Ferrer y la de San Nicolás Tolentino. Pensamos que A. Rodríguez de Ceballos —«Sobre el escultor...», art. cit., p. 90— no leyó bien el documento, pues posee más libros de arquitectura que de devoción, y entre los primeros no figura el *Tratado de bóvedas de Torija* sino sus *Ordenanzas*, aparte de omitir los de Pérez de Moya, el de Ferrer y los libros de trazas.

aportan algunas novedades, y se aprecia un interés más acusado por los estudios matemáticos, como ciencia imprescindible para la formación de un arquitecto. Presenta también una mayor diversidad temática. Así, de nuevo, Fray Lorenzo de San Nicolás, Ferrer —«El curioso arquitecto»—, Torija —sus ordenanzas—, Arfe —«Comensuración para la escultura»—, un «arte de medir tierras» en dos tomos y un «Compendio de Carpintería» que se completaría con un «Tratado de relojes»<sup>25</sup>, pero además «Los elementos de Euclides», otro libro sin autor titulado «Voz aritmética», otro de «Trigonometría»<sup>26</sup>, «El Dorado Contador»<sup>27</sup>, los nueve tomos del «Compendio matemático» de Tosca y el «Uso del compás» de Castro<sup>28</sup>; posiblemente también tenía contenido matemático un libro que anotado como «Elementos de Salazar». Poseía asimismo «Las Ordenanzas de Madrid» de Ardemans y su «Curso subterráneo de las aguas», la «Escuela de arquitectura civil» de Briguz y Bru<sup>29</sup> y «El arquitecto práctico civil, militar y agrimensor» de Antonio Pló y Camín en tres tomos<sup>30</sup>, obra más reciente, pero con idéntico sentido práctico y sin análisis espaciales novedosos. Tenía también algún libro de

arquitectura militar pero no se especifica autor<sup>31</sup>.

Dos Vignolas y un «Albertus» constituían los dos únicos tratados de donde tomaría directamente la gramática clásica. Pero sin duda el libro que le permitió acceder a los nuevos planteamientos arquitectónicos y a las ideas de Laugier sobre el origen de la arquitectura fue los «Elementos de arquitectura» de Rieger, traducido al castellano por el P. Miguel de Benavente en 1763<sup>32</sup>, que influyó en la «Descripción del Escorial» de Andrés Jiménez de la que Sagarvinaga también posee un ejemplar<sup>33</sup>. La propuesta «clasicista» —o más bien «académica»— se encontraría reforzada por la presencia en la biblioteca de doce tomos del «Viaje de España» de Ponz. La traducción de la «Disertación sobre la argamasa que gastaban los romanos en la construcción de sus edificios» de Lorient puede demostrar cierto interés por la antigüedad, y quizá también otro libro titulado «Maravillas de Roma», sin duda grabados de sus edificios<sup>34</sup>, que destacarían entre las trece cartillas de dibujos que poseía. Estos libros pudieron influir en su orientación hacia un neoclasicismo todavía incipiente.

Algunos libros religiosos —entre los que cabría destacar los «Ejercicios de San Ignacio»<sup>35</sup>— y una literatura profana de escasa calidad completaban su biblioteca<sup>36</sup>.

<sup>25</sup> Sin duda, el «Breve compendio de la carpintería de lo blanco, y tratado de alarifes...», de Diego López de Arenas, que se volvió a editar en 1727 con el suplemento de un «Tratado de relojes», de Don Santiago Rodríguez de Villafañe. Cfr. Bonet, *op. cit.*, t. I, pp. 86-87 y 118-119.

<sup>26</sup> Quizá se tratase del «Tratado de trigonometría plana y esférica. Continuación del Compendio de matemáticas que dispuso Don Antonio Gabriel Fernández», publicado en Sevilla en 1788. Cfr. Bonet, *op. cit.*, t. I, p. 136.

<sup>27</sup> El título completo es «Libro de Aritmética Especulativa y Práctica intitulado El Dorado Contador», obra de Miguel Jerónimo de Santa Cruz, que fue publicado en 1670.

<sup>28</sup> Título completo: «Construcción y uso del compás de proporción», 1758. Cfr. I. Henares Cuéllar, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977, p. 241.

<sup>29</sup> Esta obra de Agustín Bruno Zaragoza y Ebri, publicada en 1738, fue uno de los tratados de arquitectura que tuvo mayor acogida —Bonet, *op. cit.*, t. I, p. 66—. Sigue en parte a Blondel e introduce pautas sobre la distribución interna de los espacios.

<sup>30</sup> Se publicó en 1767. Consta de tres partes, una más teórica, dedicada al estudio de las matemáticas, en especial de la geometría, y las otras a su aplicación práctica en la construcción (Bonet, *op. cit.*, t. I, pp. 110-112).

<sup>31</sup> Se anotan como «Introducción a la fortificación», en pasta, y «Argumento militar».

<sup>32</sup> C. Sambricio, «Los textos y tratados de arquitectura en la España ilustrada», en *La arquitectura española, op. cit.*, pp. 64-67.

<sup>33</sup> En realidad no se alude al autor, pero al citarse dos tomos pensamos que uno podría ser el de Andrés Jiménez y quizá el otro el de fray José de Sigüenza.

<sup>34</sup> Podría tratarse de «Les Edifices Antiques de Roma, dessines e mesurés tres exactement», de A. Desgodets, pero carecemos de más datos para confirmarlo. En este interés pudo influirle también Hermosilla.

<sup>35</sup> J. Gállego —*Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, pp. 181-183— ha destacado su influencia en el desarrollo de la cultura simbólica.

<sup>36</sup> No tenía obras de grandes autores. Quizá lo más llamativo es un «Codice Iustiniane», entre «El censor del censor», las «Aventuras de Telémaco», lo que parece el «Discurso sobre la Industria Popular» de Campomanes, unas «Glorias de Felipe V», «la familia regulada», la «conquista en la China», «Camino para el cielo», «espejo carmelitano», etc.



El que Lesmes Gabilán no gozase de grandes dotes creativas no impide reconocer su gran inquietud cultural, pues le atraían muchas cosas de acuerdo con los amplios conocimientos que según Vitruvio debía poseer un arquitecto<sup>37</sup>, y en cuanto a su profesión procura estar al día en lo posible, comprando nuevas ediciones de los tratados clásicos y otras obras que propugnan una renovación de la arquitectura, sin contentarse con los libros heredados<sup>38</sup>. La diversidad idiomática de sus libros —castellano, latín, portugués, italiano y francés— nos habla también de una persona culta, aunque no parece que dominara con soltura estas lenguas, a juzgar por la presencia en su biblioteca de gramáticas y diccionarios con los que se ayudaría en la traducción<sup>39</sup>.

Respecto a los tratados clásicos, en su inventario aparecen tres ediciones, en folio,

<sup>37</sup> Ardemans sigue a este autor en su retrato del arquitecto perfecto, el cual debía poseer no sólo sólidos conocimientos intelectuales y profesionales, sino también elevadas cualidades morales. Insiste además, como otros tratadistas, en la faceta proyectual del arquitecto (A. Rodríguez G. de Ceballos, «Las ordenanzas de Madrid de D. Teodoro Ardemans y sus ideas sobre la arquitectura», en *R.I.E.*, n.º 114, 1971, pp. 91-110).

<sup>38</sup> Dos hechos son indicativos del aprecio que Lesmes Gabilán tenía hacia los libros. Por una parte, al morir su primera esposa efectuó una relación detallada de los libros que poseía antes de su matrimonio (en torno a 1787) y los comprados a lo largo del mismo, hasta 1798, distribuyéndolos de acuerdo con su tamaño, en folio, 4.º y 8.º, que debía ser el único criterio que presidía su ordenación; comparando esta relación con el inventario de 1803 se puede advertir qué libros motivan su interés durante estos años, aparte de facilitar la identificación de las obras. Por otra parte, en la «torrecilla» de su casa, aislada del resto de las habitaciones y al margen del taller —situado en la planta baja—, disponía de una habitación específica que utilizaba como cuarto de estudio, donde estaba instalada su biblioteca y en la que podría recogerse para la lectura, lo cual no es muy corriente (A. Weruaga, «El espacio y el valor de la lectura», *op. cit.*, pp. 161 y ss.). A.H.P.S., Prot. 3122, fol. 410, y Prot. 6785, ff. 335r-336v.

<sup>39</sup> Se anotan al respecto un libro titulado «Llaves de la lengua trancesa», de Calmar; una «Gramática francesa», de Núñez; «Rudimentos de la lengua francesa», y un «Diccionario de lenguas española y francesa». Poseía también un «Bocabulario español e ytaliano», de Franciosini, y muy tardíamente adquirió una «Gramática española e italiana», de este mismo autor. Tampoco faltaba una «Gramática de lengua castellana» y un «Diccionario de lengua castellana» que, a juzgar por sus características —en folio, pasta y valorado en más de 100 reales—, debía ser el de Sebastián de Cobarrubias y Horozco.

de «Los diez libros de arquitectura» de Vitruvio: una, en castellano, que tenía antes de su primer matrimonio, y dos que compra después, una «en francés» —probablemente el «Compendio» de Perrault— y otra realizada en Madrid, que sin duda se trata de la traducción de José Ortiz y Sanz de 1787. Pero además poseía la traducción que realiza José de Castañeda en 1761 de la edición de Perrault en la que plantea una opción clasicista basada en la historia<sup>40</sup>. Asimismo disponía de otros tres ejemplares de Vignola, uno grande, publicado en París, otro pequeño, y otro «nuevo» y editado «en Madrid», que compró después de casarse, por lo que podría tratarse de la edición de Delagardette<sup>41</sup>. El interés por Serlio<sup>42</sup> es casi similar, pues tenía por duplicado los libros III y IV —en un caso incompletos— en edición toledana, «Los 5 libros de Sebastianus en italiano», y todavía compra otro de las «Antigüedades» (el III). Poseía además el «De re aedificatoria» de Alberti en dos ediciones, una italiana en folio y otra castellana en 4.º y rústica, un solo ejemplar del tratado de Palladio en italiano y «Della trasportazione dell'obelisco vaticano» de Doménico Fontana en edición romana, según se especifica.

Su biblioteca contenía también buena parte de los manuales prácticos de arquitectura más conocidos, y aquellos de aritmética, geometría o mecánica relacionados con la construcción, tanto antiguos como los más modernos. Tenía los ya citados de Fray Lorenzo de San Nicolás, López de Arenas, Torija —las ordenanzas y el tratado de bóvedas—, Ardemans —su versión de las ordenanzas y su «Curso subterráneo de las aguas»—, Briguz y Bru y Plo y Camín. De Arfe y Villafañe poseía dos cuadernillos de «De varia conmensuración

<sup>40</sup> Cfr. C. Sambricio, *op. cit.*, pp. 68-70; J. Berchez Gómez, «La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español», estudio introductorio a C. Perrault, «Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio», traducido por Joseph Castañeda, Madrid, 1761. Ed. facsímil, Murcia, 1981. Esta acumulación de ejemplares —como apunta F. Marías, *La arquitectura...*, *op. cit.*, t. I, p. 41— puede indicar tanto el interés que suscita una obra como su difícil comprensión y la búsqueda de comentarios clarificadores.

<sup>41</sup> Diferentes ediciones en Bonet, *op. cit.*, t. I, pp. 139-142.

<sup>42</sup> Sobre la influencia de este autor en España desde el siglo XVI, cfr. F. Marías, *op. cit.*, pp. 48-52.



para la escultura y arquitectura» y el «Quilatador de plata y oro», útil para los escultores, y a éstos se añaden otros que no hemos encontrado con anterioridad pero no menos conocidos: el «Libro de los secretos de Agricultura, casa de campo y pastoril» del Prior, «la «Verdadera práctica de las resoluciones de geometría» de García Berruilla o los «Secretos de las artes liberales y mecánicas» de Bernardo Montón. La lista se incrementa mucho más con otros libros de matemáticas: los «Elementos de Euclides», los dos tratados de Pérez de Moya ya citados, el de Castro, los «Elementos matemáticos» de Villalpando, el «Compendio de geometría práctica» de Hinojosa, los nueve tomos del «Compendio matemático» de Tosca, y otros libros más difíciles de identificar pero cuyos planteamientos debían ser similares<sup>43</sup>.

Las nuevas corrientes de pensamiento tenían una representación más amplia que en las bibliotecas anteriores. Junto a «Los elementos de arquitectura civil» del padre Rieger encontramos algunas obras de los académicos. Ya vimos que tenía la edición de Vitruvio de Castañeda y la de José Ortiz y Sanz, pero en especial mostró gran interés por las obras de D. Benito Bails, del que posee por duplicado los tres tomos de los «Elementos de Matemáticas», los tres de los «Principios de Matemáticas» y su defensa de las sepulturas en los cementerios<sup>44</sup>. Compró también el «Diccionario de las nobles artes» (1788) del académico Rejón de Silva.

Además, en su biblioteca ocupan un lugar destacado los libros de ingenieros militares, por los que —según Sambricio— penetra a principios de siglo la influencia francesa e italiana con unas propuestas

esencialmente funcionales<sup>45</sup> que contrastaban con los excesos decorativos del barroco. Así, posee los textos principales de Sebastián Fernández de Medrano —«El arquitecto perfecto en el arte militar» y «El ingeniero, 2.<sup>a</sup> parte que trata de la geometría práctica...»—, el «Tratado de fortificación» de Muller y los «Principios de fortificación» de Pedro de Lucuze, que se complementaban bien con los escritos del ingeniero francés Le Blond, del que posee su «Arquitectura civil»<sup>46</sup>. En esta misma línea renovadora cabe inscribir los dos tomos del «Examen marítimo teórico-práctico» de Jorge Juan<sup>47</sup>, aunque tampoco le faltan obras más tradicionales, como el «Examen de fortificación» de Diego González de Medinabarba<sup>48</sup> o el libro de Valturio «De rei militari». La influencia de todos estos tratados se dejará notar, al menos, en una arquitectura más desornamentada.

De su afición hacia la astronomía y astrología —que se seguía enseñando en Salamanca en el siglo XVIII—, aparte del contenido de alguno de los libros ya citados por su relación con las matemáticas, pueden ser buena muestra el «Uso de la esfera y globos» de Vaugondy<sup>49</sup>, el «Tratado de la esfera» de Sacrobosco, en castellano y en latín<sup>50</sup>, la «Cosmografía» de Apiano, dos libros de «Relojes forales» de Fineo, los «Relojes solares» de Roiz, y otros dos o tres más de esta materia en los que no se especifica autor.

Aparte de esto, en su biblioteca daba cabida a tratados de pintura y aún seguían teniendo importancia los libros de emblemas. Poseía los «Diálogos de la Pintura» de Vicente Carducho, los volúmenes del «Museo Pictórico y Escala óptica», así como «El parnaso español» de Palomino de Cas-

<sup>43</sup> Figuran en el inventario: «Geometría», de Zamorano; «Aritmética» y «Matemáticas», de García; «Elementos matemáticos», de Segura; «Instituciones aritméticas», del P. Paulino, y «Llave geométrica», de Copola.

<sup>44</sup> El título exacto, en Bonet, *op. cit.*, t. II, p. 313. De los «Elementos de Matemáticas» —publicados entre 1779 y 1789— tiene duplicado, en concreto, el tomo IX en dos volúmenes, que está dedicado a la arquitectura civil e hidráulica. Los «Principios de Matemáticas» es anterior, de 1776 (H. Capel y otros, *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Madrid, 1988, pp. 240-241). Sobre Bails, cfr. C. Sambricio, «Benito Bails y la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII», en *La arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 129-145.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>46</sup> Sobre estos profesores y la importancia de sus obras, cfr. H. Capel y otros, pp. 218 y ss.

<sup>47</sup> Fue publicado en Madrid en 1771. Sobre su importante actividad, H. Capel, *Geografía y matemáticas en la España del siglo XVIII*, Barcelona, 1982, pp. 114-118.

<sup>48</sup> Tratado muy completo de arquitectura militar publicado en 1599.

<sup>49</sup> No lo tenía ya en el inventario final. Lo debió adquirir su padre, que quizá asistió a las explicaciones de Torres Villarreal, que constituyeron el origen de su traducción (H. Capel, *Geografía...*, *op. cit.*, pp. 54-58).

<sup>50</sup> De ambas tenía ejemplares la Universidad. Bonet, *op. cit.*, t. I, p. 120.

tro, dos ediciones de «Emblemas» de Alciato, una en 8.º y otra en 4.º<sup>51</sup>, los «Emblemas morales» de Juan de Horozco, y más tarde compró la «Proporción del cuerpo humano» de Durero. Por otra parte, no faltaban en ella los tratados fundamentales de mitología clásica greco-romana escritos en castellano: «La Filosofía secreta» de Moya y un tomo del «Theatro de los dioses de la gentilidad» de Fray Baltasar de Vitoria<sup>52</sup>, pero además poseía una buena relación de autores clásicos donde podía beber directamente: dos ediciones de Ovidio, una de ellas las «Transformaciones» «en lengua vulgar»<sup>53</sup>, dos libros de Horacio, otros dos de Cicerón —«De officiis» y «Selectas»—, la «Historia natural» de Plinio, las «Fábulas» de Esopo en romance, un libro de Quinto Curcio y otro de Virgilio.

Llama también la atención la abundancia de estampas y grabados. Unas, de temática religiosa, pudieron servir como fuente de inspiración formal para la escultura de retablos y para componer cuadros; otras eran grabados de edificios o de temas diversos. Se especifica, por ejemplo, una «Biblia demostrada en láminas», «50 estampas de anacoretas», «48 estampas de la Pasión», una «Historia demostrada de la vida y pasión de Cristo», una «letanía demostrada», numerosas «efigies de patriarcas y fundadores», sesenta estampas «de máquinas», «mapas de Alemania y Flandes»<sup>54</sup>, «36 demostraciones de varios templos», otras «láminas curiosas», «estampas» de «Bobet y otros» y cinco o seis cartillas más de las que no se especifica el tema. Quizá cabría incluir aquí la «Descripción y delineación de varias iglesias» de Paulo de Angelis y otra «descripción de plazas en francés». Todo este material gráfico suponía un gran desembolso económico, a juzgar por los precios en que se valoran.

Fuentes de inspiración temática al mismo tiempo que de repertorio gráfico, en muchas ocasiones, podía encontrar Lesmes

Gabilán en otras obras, de historia, de literatura, de filosofía, de religión e incluso científicas, de las que su biblioteca estaba muy bien nutrida. Y en cualquier caso no dejan de poner de manifiesto una inquietud intelectual superior a la media. Entre aquellas cabría citar la «Historia General de España» del padre Mariana, «Los reyes nuevos de Toledo» de Cristóbal Lozano, la «Población general de España» de Estrada, el «Espectáculo de la naturaleza» de Pluche, el «Repertorio de Tiempos» del cosmógrafo Jerónimo de Chaves<sup>55</sup>, la «República literaria» de Saavedra Fajardo, el «Nuevo estilo de cartas» de Tesauo, diversas obras de Nebrija —«Arte» y «Vocabulario»—, «El Quijote» de Cervantes, «Autos» de Calderón, un libro de Quevedo, dos obras del padre Almeida —«Recreaciones filosóficas», en «portugués» y «Cartas físicas»—, la «Historia Universal» de Bossuet, las «Cartas» de Juan del Encina, «El Alfonso» de Pedro Botello de Mendoza<sup>56</sup>, las «Novelas amorosas» de Camerino<sup>57</sup>, etc.

Por último, cabe aludir a sus libros religiosos, también abundantes, aunque no sean los mayoritarios. Varias obras de Fray Luis de Granada, la «Vida devota» de San Francisco de Sales, el «Kempis», los discursos de Palafox, la «Exposición de salmos» de Peralta o los doce tomos del «Año doctrinal», son algunos de los más destacados entre otros de carácter puramente devocional y varias vidas de santos<sup>58</sup>.

Podríamos concluir que si bien la formación de los arquitectos salmantinos en el siglo XVIII siguió teniendo una orientación eminentemente práctica, también se advierte la difusión de libros que defienden unos criterios más racionalistas, que no dejarán de influir en la producción artística local, aunque sea superficialmente.

<sup>51</sup> Las ediciones de Alciato son numerosas en el siglo XVIII. J. Gállego, *op. cit.*, pp. 44-46.

<sup>52</sup> Sobre estos libros, *ibidem*, pp. 35 y 37 y 75-78.

<sup>53</sup> Sobre la importancia de las «Metamorfosis» de Ovidio como fuente de la cultura simbólica, cfr. J. Gállego, pp. 39-41.

<sup>54</sup> Es posible que se refiera a grabados de esa procedencia más que a «mapas» geográficos.

<sup>55</sup> Libro científico ilustrado con láminas sacadas de Horapolo y de los Triunfos clásicos que fue publicado en 1588. Cfr. J. Gállego, *op. cit.*, pp. 87-88. Omitimos las referencias a todas las demás para no alargar citas.

<sup>56</sup> Cfr. Palau y Dulcet, t. VI, p. 638.

<sup>57</sup> *Ibidem*, tomo VII, p. 346.

<sup>58</sup> Tiene, por ejemplo, las vidas de San Francisco de Paula, de San Antonio Abad, de la «negrita de la Penitencia», diversos libros de oraciones, el manual de Terceros, cuentos morales, una «Historia del pueblo de Dios», varios de la pasión, varios catecismos, el «Año cristiano», etc., hasta un total de 49 volúmenes.

# LA FORMACIÓN CLÁSICA DEL ARQUITECTO ANTONIO RAMOS A TRAVÉS DE SU BIBLIOTECA

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

Universidad de Málaga

## EL ARQUITECTO

Antonio Ramos Medina, natural de Málaga, representa en esta ciudad la transición del rococó a la arquitectura barroca clasicista. Formado en Jaén en el arte de la cantería, llegó a Málaga en 1723 para trabajar en la obra de la catedral y aquí desarrolló su carrera profesional, recorriendo su formación todos los eslabones del arte de construir. Contratado con 20 años como tallista de capiteles y sentador de piedra, una categoría media en el oficio de cantero, en 1727 ya aparece en las datas de la obra como aparejador, aunque no recibió el título hasta 1731, y en 1760 fue nombrado Maestro Mayor de la Catedral, la categoría profesional más elevada a la que podían aspirar los profesionales de la construcción en el Antiguo Régimen<sup>1</sup>.

Desarrolló una importante labor en esta ciudad y en la diócesis, incluso fue solicitado para otras obras o consultado como experto tanto en Cádiz como en Sevilla, y en 1776 fue requerido su dictamen, junto al de otros prestigiosos maestros, para restaurar la cúpula del Sagrario de la catedral sevillana, siguiéndose su proyecto. También su nombre aparece en la Actas de la Academia de San Fernando y no con el matiz despectivo con que, por su deficiente formación, generalmente se calificaba a los maestros locales. En 1786, cuatro años después de su muerte, se discutió en la Comisión de Arquitectura sobre un Manuscrito en el que recoge su gran preparación a la

hora de resolver cuestiones técnicas<sup>2</sup>. Basado en las leyes de la mecánica y de la estática de los edificios, es un escrito de tipo práctico que pretende determinar una línea de acción en el cálculo matemático de la resistencia de las estructuras. Redactado en relación con los problemas planteados al unirse las dos partes de la obra de la Catedral de Málaga, estaba ya listo en 1776<sup>3</sup>, y estaría en posesión de Ventura Rodríguez, quien seguramente le animó a enviarlo a la Academia y lo recibiría de sus herederos.

Esta obra podemos considerarla como un esfuerzo por parte del autor para enlazar su formación de arquitecto constructor con la nueva cultura de su tiempo, y es importante su presencia en la Academia en estos momentos en que está abierta la polémica de los planes de estudios y se plantea la posibilidad de su publicación para uso de los alumnos, ya que se adaptó la redacción y hay pruebas de imprenta de algunas figuras y tablas. Es el saber técnico lo que se quiere introducir y Ramos demostró ser un maestro en ello.

No obstante, Ramos no sobrepasó el marco de lo local. Las circunstancias de la época pudieron influir en el hecho de que un arquitecto con una sólida formación técnica y científica, con capacidad creativa, inquieto, quedase atrapado por una ciudad y un Cabildo mezquino y casi limitado a la «intervención». Tal vez en otro ambiente Ramos se hubiera proyectado con una personalidad más brillante, pero, realmente, en la segunda mitad del siglo XVIII tener que sujetarse a un modelo impuesto y limi-

<sup>1</sup> Camacho Martínez, R., *El manuscrito «Sobre la gravitación de los arcos contra los estribos» del arquitecto Antonio Ramos*, Málaga, Academia de Bellas Artes de San Fernando y Colegio de Arquitectos de Málaga, 1992, pp. 81-94.

<sup>2</sup> Archivo de la Real Academia de San Fernando (A.A.S.F.), MS, leg. 126 1/5.

<sup>3</sup> Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.). Informe inserto en Actas Cap. L. 147, fol. 234v.



tar la capacidad creativa a dimensionar ciertos elementos decorativos, la secuencia de los ritmos de una fachada, la proporción exacta, el cálculo de las estructuras, las ampliaciones o reformas, etc., como única aportación personal, no cuestiona la capacidad de invención del arquitecto<sup>4</sup>.

Ramos representa un tipo de arquitecto que se dio en el contexto de la época cuyas aspiraciones quedaron constreñidas por una serie de circunstancias, pero como otros maestros con similar destino está perfeccionando el tejido de las diferentes alternativas que forman la base de la arquitectura española de los dos últimos tercios del siglo XVIII, alternativas que configuran un debate arquitectónico riquísimo que estableció los fundamentos de una disciplina codificada por la tradición y, «cuyos lenguajes, desde la ortodoxia de los tratados a las obras de Martín de Aldehuela o Antonio Ramos en Málaga, podían expresar, si éste fuera el problema, los ideales de la Ilustración»<sup>5</sup>.

Repasando el quehacer arquitectónico de Ramos, habría que reflexionar sobre las obras a las que estuvo ligado, que condicionaron sus intervenciones hacia la recreación más que a la creación, sobre su vocación didáctica y sobre su formación tanto teórica como técnica, y en esto, además de la revisión de la obra y el estudio de sus informes, ha sido fundamental el hallazgo del inventario de su biblioteca.

#### LA BIBLIOTECA

Se conoce la biblioteca de Ramos por el inventario de sus bienes realizado en 1771 al fallecer su mujer<sup>6</sup>. Después debió comprar más libros, aunque en el inventario he-

cho tras su muerte fueron muy pocos los reseñados, sólo los que se llevó en herencia su hijo Fray José<sup>7</sup>, pero no quiere decir que no aumentase su biblioteca, de hecho no se recoge la gran mayoría de los títulos del primer registro. En esos años Ramos compraría más libros, pues en sus informes y en el manuscrito maneja los tratados de Gauthier y Belidor, citando textualmente, aunque pudo trabajar sobre fragmentos traducidos. También tenía la traducción del capítulo sobre la construcción de bóvedas de la *Architettura Civile* de Guarini.

El total de su biblioteca lo constituían 62 títulos, pero aquí sólo me voy a referir a los libros técnicos y de su profesión, entre los que hay una mayoría de tratados de arquitectura. Sólo 32 libros eran técnicos: 15 de arquitectura, 2 de ordenanzas, 10 de matemáticas, geometría o física, 3 de fortificación y técnica militar, otro de anatomía y un libro de exequias. No es una biblioteca muy amplia si la comparamos con algunos inventarios conocidos como el de Herrera, Juan Bautista de Toledo, Juan del Ribero Rada, Juan Gómez de Mora, Ardemans o el ingeniero Verbom<sup>8</sup>, pero es equiparable a la del arquitecto barroco José de Arroyo e incluso más completa, en lo que a libros de su profesión se refiere, que la de Fernando de Casas o los maestros Martín Solera e Ignacio de Goda<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> A.H.P.M. Escr. M. de Torres, leg. 3159. fols. 31-46.

<sup>8</sup> Sánchez Cantón, F. J., *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, CSIC, 1941; Ribera, J., *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Valladolid, Universidad, 1984, pp. 39-43; Rodríguez G. de Ceballos, A., «La Librería del arquitecto Juan del Ribero Rada», *Academia*, n.º 62, Madrid, 1986; Agulló y Cobo, M., «Documentos para la biografía de Juan Gómez Mora», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. IX, Madrid, 1966; «La biblioteca de Don Teodoro Ardemans», *Primeras Jornadas de Bibliografía*, Madrid, F.U.E., 1976; Muñoz Corbalán, J. M., «La biblioteca del Ingeniero General Jorge Próspero Verboom» (agradezco al autor el envío del texto mecanografiado).

<sup>9</sup> Barrio Moya, J. L., «Los libros del arquitecto José de Arroyo», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXI, n.º 4, 1978; Folgar de la Calle, M.ª del C., «Un inventario de bienes de Fernando de Casas», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. XXXIII, Santiago, 1982; Peña Velasco, C. de la, «La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia», *Imafronte*, n.º 1, Murcia, 1985; Barrio Moya, J. L., «La Librería de Ignacio Goda, maestro de obras valenciano del siglo XVIII (1756)», *Boletín de la Sdad. Castellonense de Cultura*, LXVIII, 1992.

<sup>4</sup> Monleón, P., *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Madrid, C.O.A.M., 1988, p. 13.

<sup>5</sup> Rodríguez Ruiz, D., «Arquitectura y ciudad», en *Carlos III y la Ilustración*, Catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988-89, vol. I, pp. 326-332.

<sup>6</sup> Archivo Histórico Provincial de Málaga (A.H.P.M.). Escr. Manuel de Torres, leg. 3152 bis, fols. 253-291. La relación de libros fue publicada por Llorden, A., *Arquitectos y canteros malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XVI-XIX)*, Ávila, Ed. de El Escorial, 1962, pp. 158-160.



De los libros de arquitectura tenía una edición de Vitruvio, y por el tamaño y el precio en que se tasó (25 r.), no sería el *Compendio* de Perrault traducido por Castañeda que la Academia de San Fernando había editado pocos años antes, pero pudo acceder a una edición extranjera. El libro de Vitruvio debió ser un magnífico instrumento para Ramos y en algunos textos suyos lo cita.

Dos ediciones poseía del tratado de Alberti, que sería fundamental para él. Alberti fue pionero en emprender el estudio sistemático de las obras y textos antiguos, contrastando a Vitruvio, y propuso otra alternativa al exponer nuevas relaciones de proporción y orden.

Tenía el tratado de Serlio, cuyos libros tercero y cuarto fueron traducidos al castellano por Francisco Villalpando y tuvieron una enorme difusión, convirtiéndose en repertorio de modelos, pero no sabemos qué edición poseía Ramos.

De la *Regla* de Vignola tenía cuatro ediciones, y una, en folio máximo, es la que tuvo la tasación más alta de esta biblioteca (80 r.). Fue este tratado el que alcanzó el mayor número de ediciones, y se comprende su difusión ya que daba soluciones al problema de los órdenes, planteando la simplificación de sus diferentes partes para el uso en la práctica, por lo que ofrecía una regla para proporcionar y diseñar los elementos básicos de la gramática arquitectónica<sup>10</sup>. Este libro fue el más utilizado por su facilidad de comprensión, apoyándose los arquitectos excesivamente en él, y es significativo que se repita en esta biblioteca. También de éste había traducción española, de Patricio Caxés, realizada en 1593, y de la que se hicieron varias ediciones posteriores; otra traducción hizo Villanueva en 1764, con un sentido más práctico, y es posible que Ramos tuviese esta edición, porque ya había empezado a tener contacto con la Academia.

El tratado de los cuatro libros de Arquitectura de Palladio también se encuentra en la biblioteca de Ramos. Es muy coherente y práctico y tal vez lo tuviera en la lengua

original, pero fue traducido por Diego de Praves en 1625, aunque es ésta una edición parcial que se plantea más como una aportación intelectual<sup>11</sup>.

No había traducción española del libro de Scamozzi, muy próximo a los planteamientos de Palladio, y aunque tuvo menos ediciones, alcanzó gran difusión y estaba en esta biblioteca. Del tratado de de *Arquitectura y Perspectiva* del Padre Pozzo, que causó gran impacto, Ramos tenía dos ediciones, una impresa en Londres —por tanto, tenía que ser la del año 1707—. No es extraño su interés por la obra de Pozzo, por el enfoque práctico que tiene, porque aclara los principios de la perspectiva y demuestra los procedimientos para su aplicación<sup>12</sup>, y parece evidente su influencia.

Entre los libros españoles se cita *De varia conmesuración* (1585), de Juan de Arfe, manual didáctico del siglo XVI, aunque con edición del XVII, que pudo consultar como arquitecto y como escultor, ya que compendia diferentes saberes artísticos y científicos y es una prueba de la influencia de Vitruvio, Alberti y Serlio en España. Además, Arfe había recogido una parte de los *Elementos de Euclides* en el libro I, y este compendio, que proporciona lo esencial de los conocimientos aritméticos y de geometría, fue el que utilizaron los maestros de obras españoles hasta la traducción de Luis Carducho en 1637<sup>13</sup>.

Poseía el más importante de los tratados españoles publicados en el siglo XVII, *Arte y uso de la Arquitectura*, de Fray Lorenzo de San Nicolás, magnífico manual de construcción, según Kubler<sup>14</sup>, que tiene todas las partes correspondientes a un tratado, desde las definiciones y los Elementos de Euclides para introducir a las matemáticas, seguidos de otras reflexiones sobre los órdenes clásicos, la traza, la composición,

<sup>11</sup> Rivera, J., «El clasicismo castellano-leonés. F. de Praves y Andrea Palladio», prólogo a la ed. facs. de los *Libros I y III de Arquitectura de A. Palladio*, Valladolid, Col. de Arquitectos, 1986.

<sup>12</sup> Wiebenson, D., *op. cit.*, p. 226.

<sup>13</sup> Bonet Correa, A., «Juan de Arfe Villafañe» (estudio introductorio de la edición facsímil de la *Varia* del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1974), en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993, p. 55.

<sup>14</sup> Kubler, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, «Ars Hispaniae», XIV, Madrid, 1972, p. 80.

<sup>10</sup> Wiebenson, D., *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Ed. H. Blume, 1988, p. 24.

materiales y construcción de obras religiosas, civiles e hidráulicas, además, desde el principio sienta las bases de su modelo de arquitecto.

También se cita en este inventario el tratado de Juan de Torija sobre la ejecución de bóvedas, polémico en cuanto que parece que pudo plagiar uno de su suegro inspirado en el libro de cortes de piedra de Vandelvira; sin embargo, el libro de Torija no tiene los mismos intereses que éste, y aunque indica en el título que se siguen los preceptos «preceptos canteriles de los maestros de Architectura», se refiere a bóvedas construidas por albañiles y a los cálculos para su ejecución<sup>15</sup>. Es curioso que no se cite ningún libro de estereotomía habiéndose iniciado Ramos como cantero de profesión, pero los tratados de cortes de piedra se habían publicado fundamentalmente en Francia y no parece que hubiera aquí ediciones francesas. Los libros franceses que utilizó en el manuscrito de la Academia pudo adquirirlos más tarde o trabajar sobre fragmentos traducidos.

Tenía los dos libros de *Ordenanzas* que circulaban por España, el de Torija (1661) y el de Ardemans de 1719, que amplía y mejora al anterior, integrando también algunas de Toledo y Sevilla, con muchas advertencias que aumentan su sentido práctico. Ramos debió usarlo mucho y a éste es al que remite en sus informes en materia de urbanismo y ordenanzas.

Los tratados de fortificación militar eran habituales en la biblioteca de un arquitecto preocupado por los problemas técnicos, porque en éstos y en los de ingeniería se profundizó más en matemáticas y geometría, de hecho inicialmente la arquitectura se estudiaba como parte de ésta y se consideraba que la ciencia militar no era más que la geometría aplicada a las materias de la guerra<sup>16</sup>. En la biblioteca de Ramos sólo se citan *Teórica y práctica de la Fortificación* (1598), de Cristóbal de Rojas, quien dictó la cátedra de Fortificación y la de Geometría en la Academia de Matemáticas que Felipe II había fundado en 1583, y *El*

*perfecto artillero*, publicado en Madrid en 1642 por Julio César Firriufino, catedrático de Matemáticas y Artillería en la Academia de Matemáticas que había dirigido su padre, Julián Firriufino<sup>17</sup>. Se reseña además otro libro en cuatro tomos de D. Sebastián Fernández de Medrano, que podría ser el que más difusión tuvo, *El Arquitecto perfecto en el Arte Militar* (Bruselas, 1700).

Los libros de matemáticas constituían un conjunto importante en esta biblioteca. Ramos poseía los *Elementos de Euclides*, la base matemática más divulgada, en la traducción italiana de N. Tartaglia (1543). Y también el del padre jesuita J. Kresa *Elementos geométricos de Euclides* (1689), que aunque no fue la primera traducción al castellano (Zamorano había traducido los seis primeros libros de Euclides en 1576), sí fue una de las que tuvieron más difusión porque debía emplearse en el Colegio Imperial de los jesuitas. Tenía, además, la traducción más completa que, para uso de la Academia de Matemáticas, realizó Sebastián Fernández de Medrano.

Asimismo se encuentra aquí la *Aritmética Universal* del Padre Zaragoza, que incluye el álgebra (1669). No le falta el *Compendio Matemático* del Padre Tosca (1709-15), uno de los mejores tratados de la época, que en sus 9 volúmenes incluye Trigonometría, Física, etc., y un tomo de Arquitectura, cuyo libro II se dedica a la arquitectura oblicua, a través del cual divulga a Caramuel. Este tratado no se encuentra en la biblioteca de Ramos, pero los principios de la arquitectura oblicua los conocía (al menos la oblicua rectilínea), y el vehículo pudo ser Tosca. También tenía la *Aritmética* de Corachán, de carácter didáctico y crítico, que, en cuanto a arquitectura, recomienda la consulta de autores modernos, desde Alberti a Caramuel y Tosca, rechazando a Vitruvio<sup>18</sup>. Contaba además

<sup>15</sup> Bonet Correa, A., «Los tratados de monte y cortes de piedra españoles en los siglos XVI, XVII y XVIII», en *Academia*, n.º 69, Madrid, 1989, p. 49.

<sup>16</sup> Biblioteca Nacional (B.N.), m/s. 9.118.

<sup>17</sup> Capel, H., y otros, *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Barcelona, Ed. Serbal, 1988, pp. 102-115.

<sup>18</sup> Berchez, J., «La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español», en *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio*. Escrito en francés por Claudio Perrault. Traducido al castellano por José Castañeda. Ed. facs., Agrupación de Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Andalucía, 1981, pp. XV-XVI.

con los *Elementos de Matemáticas* del barón de Wölff, una fuente muy consultada no sólo en España y citada en muchas obras, como la del Padre Rieger (Benavente). Había otros libros de geometría, como el de Schoten que estaba traducido y el *Uso del Compás* de Castro, libro fundamentalmente práctico. Aunque los conocimientos de Física estaban integrados en los tratados de matemáticas, tenía también uno de los primeros libros independientes de Física, el de Nollet, traducido en la mediación del siglo XVIII por Ameller para los alumnos del Colegio de Cirugía de Cádiz<sup>19</sup>.

Poseía un tratado de anatomía que podría relacionarse con su habilidad de escultor, que está documentada. El libro de anatomía de mayor difusión en España fue el de Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano* (Roma, 1556), pero no debía ser éste porque no figura la palabra «anatomía» en el título, que es como lo solían relacionar los escribanos, por lo mismo, no sería el de Vesalio, *De humani corporis fabrica* (1545), sino posiblemente el de Mondino di Luzzi, que sirvió de texto en muchas escuelas hasta el siglo XVII y tuvo mucho prestigio, aunque también pudieron dictarlo por el contenido.

Asimismo hay un libro de Exequias de Luis I de Francia<sup>20</sup>. Encontrar un libro de exequias en la biblioteca de un arquitecto no es extraño, dado que ellos eran los artífices de los túmulos, y es posible que Ramos hiciera alguno en la Catedral.

A través de estos libros podemos concluir que su preparación fue muy completa, y si comparamos con la de otros arquitectos de la época, se puede decir que excepcional.

#### LOS LIBROS COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN

Parece que la mejor arquitectura barroca española no debe mucho a los tratados, de-

tectándose una mayor dependencia en obras o artistas secundarios<sup>21</sup>, y si ese maestro contaba con una biblioteca, indudablemente pudo servirse de ella como fuente, como en el caso de Antonio Ramos.

No cabe duda de que Vitruvio ejerció una gran influencia en él, y puede detectarse, además de en sus citas, en el concepto que tiene del profesional de la arquitectura. Vitruvio insistía en que la arquitectura era práctica y teórica y «adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos»<sup>22</sup>. Ramos en 1756 no confiesa tantas como Vitruvio, pero sí «haber estudiado con formalidad aquellas partes de la Matemática que son tan esenciales como precisas para el perfecto arquitecto, que son: Geometría, Aritmética superior, Trigonometría rectilínea, Arte de Montea o Cortes canteviles, Simetría de los templos, Estatuaria, parte de la Estática, Delinear, Dibujo y la Distribución de la Arquitectura»<sup>23</sup>. También lo cita como el primero de los arquitectos y recoge algunas de sus reglas respecto al peralte de las dovelas, lo mismo que a Alberti y Palladio<sup>24</sup>.

Si comparamos los dibujos de la fachada de la Catedral de Bada y Ramos de 1738, con los que dejó éste realizados al final de su vida, grabados en 1784, nos presenta una vuelta a lo clásico. Es cierto que Bada tuvo que adaptarse al diseño renacentista por exigencia del Cabildo, pero en la fachada actuó de forma más libre, rematándola con un pequeño frontón curvo. Ramos la remata con un templete clásico que pudo inspirarse en diseños de Vignola y Palladio, aunque también es cierta la influencia de las láminas como repertorios de formas, y ese templetillo con sus óculos y acompañado por las esculturas que debían rematar la balaustrada está remitiendo a una iglesia emblemática para la cristiandad, la de San Pedro del Vaticano. Y se citan en este inventario varias estampas. Las mismas torres presentan una distribución y corona-

<sup>19</sup> Sambricio, C., *La arquitectura de la Ilustración*, Madrid, Colegios de Arquitectos de España, 1986, p. 50.

<sup>20</sup> Aunque el documento dice de Francia, tiene que ser de España, pues no es posible que se refieran al siglo IX.

<sup>21</sup> Wiebesson, D., *op. cit.*, p. 45.

<sup>22</sup> Vitruvio Polion, M., *Los diez libros de Arquitectura* de \_\_\_\_\_, traducidos del latín y comentados por D. José Ortiz y Sanz, Madrid, 1787, ed. facsímil de Ed. Akal, 1987, L. 1, cap. 1, fols. 2-3.

<sup>23</sup> Archivo de la Catedral de Málaga (A.C.M.), leg. 610, n.º 10.

<sup>24</sup> A.A.S.F., leg. 126 1/5, cuad. 1, fol. 1; cuad. 3, fol. 12.



miento que evidencian su evolución hacia lo clásico. Diseño y remate de templete clásico es lo que nos ofrece el retablo de la iglesia de la Concepción, aunque debió contar con ligeros toques de rocalla y el coronamiento de un penacho de cadenciosa curva, herencia del rococó en el barroco clasicista.

Se ha citado el libro de Scamozzi, que aunque publicado en 1615 resume su pensamiento renacentista manifestando su recelo al barroco inicial<sup>25</sup> y, repasando sus diseños, llama la atención la relación entre los ornamentos de las puertas y ventanas de orden corintio (parte segunda, L. sexto, cap. 34) y los que Ramos realizó en la fachada del palacio episcopal, también ligada al rococó en muchos aspectos, pero en la que ya se aprecia la transición al barroco clasicista.

Las formas más clásicas son evidentes en la iglesia de San Felipe que, partiendo de una capilla octogonal anterior, fue proyectada con la ampliación de un cuerpo oval en 1755, por los maestros de la Catedral. En esa fecha todavía lo era Bada, que murió ese mismo año, pero se habla de maestros, y si no hubiera intervenido Ramos, que era el aparejador, no se le citaría. En esquema estas formas remiten a un diseño de templo antiguo de Serlio que tuvo amplia difusión<sup>26</sup>, al que Ramos cita también en sus informes, pero para criticarlo por recomendar, él y otros importantes arquitectos italianos, el uso de cadenas, cuando lo pertinente era calcular la fuerza de los muros para resistir el empuje de los arcos<sup>27</sup>.

En otro orden de cosas, la baranda de piedra que enlaza la reja del atrio de la Catedral, que diseñó en 1781, se quiebra ciñéndose al perfil sinuoso de la base, degenerando en oblicuo los pedestales y las bolas del remate, como se puede ver en la arquitectura oblicua de Tosca (estampa 5, tomo 5). Es cierto que esta parte no se refleja en el dibujo de Ramos, pero se tuvo que bajar una grada y se realizó siguiendo sus indicaciones<sup>28</sup>. Clara influencia del li-

bro de Montea de Tosca se refleja en las cubiertas planas de las escaleras de la torre y los caracoles, y aunque pudo diseñar Bada, la dirección era de Ramos (est. 18, tomo 5).

Asimismo, Tosca está presente en el patio privado del palacio episcopal, que responde a diseño de Ramos, aunque pudo intervenir Aldehuela en la terminación y detalles. La fachada del fondo, con dos galerías de cinco arcos rematada por terraza, presenta la inferior centrada por un doble arco rampante que remata en un pinjante, un arco pendiente tal como diseña Tosca (estampa 8, tomo 5), y el sentido de los arcos es totalmente oblicuo, al igual que los que hay bajo la escalera de la zona administrativa del palacio. Hay también muros de triglifo en esta fachada, y en otras obras de Ramos, que remiten a Philibert Delorme, pero también al último Serlio.

Que Ramos conocía los preceptos de la arquitectura oblicua es evidente en la parroquia de los Mártires, donde los arcos de unión de las naves laterales con el presbiterio están trazados con marcado esviaje<sup>29</sup>, así como los óculos de la linterna que, de este modo, dirigen la luz hacia puntos determinados.

En la catedral, el diseño interior de las portadas de los pies, con frontispicio quebrado resaltando el centro y los laterales remiten al P. Pozzo (lám. 33, tomo 1). La influencia de éste es evidente en la distribución del Palacio Episcopal, donde juega perfectamente con la perspectiva y con las luces, disponiendo dos patios enfilados que crean sugerentes efectos de luces y sombras, o una escalera secundaria tras el amplio rellano de la principal buscando una proyección espacial que ofrece un marco escenográfico en este conjunto eclesiástico. Esta nota es intensa en la portada, que alcanza artificial profundidad (con la inclusión del balcón y hornacina de remate), acentuada por la disposición oblicua de las columnas. Realmente, éstos son elementos barrocos, pero no son opuestos a lo clásico, además, buscar la inspiración en los tratados es sujetarse a la norma.

<sup>25</sup> Kruff, H. W., *Historia de la teoría de la arquitectura*, vol. I, Madrid, Alianza, 1990, p. 126.

<sup>26</sup> Serlio, S., *I sette libri dell'architettura*, Venezia, Arnaldo Foldi ed. Libro Terzo, *Della Antiquità*, fol. 62.

<sup>27</sup> A.A.S.F., Ms. leg. 126 1/5, cuad. 1, fol. 2.

<sup>28</sup> Archivo Catedral de Málaga (A.C.M.), Actas Cap., L. 54, fol. 132v-133.

<sup>29</sup> Tal vez el arquitecto diocesano Rivera Valentín desconociera estos principios al informar en 1883 que la capilla se realizó sin un proyecto razonado, por lo que parte de sus fábricas no enlazan con la nave (vid. informe Archivo Témboury).



Aunque hemos relacionado a Ramos con la teoría italiana, en lo que se refiere a su saber técnico las fuentes se encuentran en Francia. Ramos inició su formación en la cantería, y la mayoría de los manuales y tratados dedicados a tecnología deben mucho a la obra de Philibert Delorme<sup>30</sup>. No obstante, esta formación básica debió aprenderla en el taller, en la cantera más que en los libros. Pero es su preocupación por la solidez, por la mecánica de la cons-

trucción, lo que le lleva a considerar la arquitectura una ciencia «físico-matemática»<sup>31</sup> y a beber en los tratados de ingeniería y fortificación, haciéndose más racionalista, y aunque pudo utilizar los tratados de su biblioteca, en el manuscrito de la Academia de San Fernando se basa en Gautier y en Belidor, con lo cual vuelve a Vitruvio, demostrando su preocupación por la firmeza y la comodidad, aunque nunca descuidó la hermosura.

---

<sup>30</sup> Perouse de Montclos, J. M., *L'architecture à la française. XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, París, Ed. Picard, 1982, p. 93.

---

<sup>31</sup> A.A.S.F., Ms., leg. 126 1/5, cuad. 1, fol. 10; cuad. 7, fol. 17v.



# CONTRA LOS «ALARIFES IGNORANTES». UNA REFLEXIÓN SOBRE EL ESTADO DE LA ARQUITECTURA EN MURCIA A FINALES DEL SIGLO XVIII

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO  
CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO

Universidad de Murcia

I. LUIS SANTIAGO BADO, MATEMÁTICO  
MURCIANO

Bajo el título de «Arquitectura» se publicó en el *Correo de Murcia* un discurso que, dividido en tres partes, apareció el 26 de abril, el 29 de abril y el 14 de octubre de 1794. El autor firmó con la inicial «B», que corresponde, sin duda, a Luis Santiago Bado, puesto que fue este último personaje quien se ocupó, junto a Manuel González Zamorano y Francisco Meseguer, de la redacción de este periódico local de breve duración<sup>1</sup>.

Murciano e hijo de padre italiano, debió nacer hacia 1750-1751, cuando Salzillo estaba en pleno apogeo en su carrera, se concluía el gran imahante de la catedral, se estaba erigiendo el nuevo Palacio Episcopal y había una gran actividad constructiva propiciada tanto desde los estamentos religiosos como laicos. Aficionado a escribir sobre temas diversos<sup>2</sup>, sabemos de sus frecuentes viajes a la Corte y de su plena dedicación a la enseñanza en la Escuela Patriótica de Dibujo de la Sociedad de Amigos del País, en las últimas décadas del siglo XVIII, hasta que fue nombrado catedrático de Matemáticas<sup>3</sup>. Si bien, su sacer-

docio, al enviudar, y sus posiciones políticas marcaron la larga vida de quien fue Secretario del Santo Oficio de la Inquisición y arcediano de Villena<sup>4</sup>.

Persona instruida y de sólida formación humanística y científica, su curiosidad le haría reunir una completa biblioteca. En el campo concreto de la arquitectura, manejó con seguridad los tratados de Viñola, Palladio, Scamozzi, Serlio, Bails, Tosca y, muy especialmente, el de Vitruvio.

## II. EL CONTENIDO DEL DISCURSO

El texto es una opinión versada sobre la situación de la arquitectura de finales del XVIII y un alegato a favor de la formación teórica y especialmente matemática de los alarifes, frente a la práctica artesanal y me-

la obra, Bado se permitió efectuar consideraciones sobre la arquitectura. Por ejemplo, se refería a la «precisión, delicadeza y solidez» que debía tener cualquier diseño, y también señalaba: «Es constante que una obra ejecutada sin alteración en lo principal de diseño, puede tener mucho de accesorio, esto es, puede sin faltar al todo, estar defectuoso en sus partes, así por no ser su construcción la más exacta y primorosa, como por desmembrarle algunas partes que no influyen notable discrepancia en el diseño». La construcción de este tabernáculo, así como la historia de los sucesivos diseños efectuados, fue complicada, siendo rechazadas las trazas que para ello efectuaron José Navarro David y José López, y, finalmente, aprobada con ciertos reparos la que hizo el académico Lorenzo Alonso (Archivo de la Catedral de Murcia —A.C.M.—, leg. 266, y Archivo de la Real Academia de San Fernando —A.R.A.S.F.—, Comisión de Arquitectura —1786-1805—, n.º 50, 23 abril 1789, f. 116v, y n.º 57, 9 octubre 1789, ff. 128v-129).

<sup>4</sup> Murió en marzo de 1833 con 82 años (Archivo Parroquial de San Lorenzo de Murcia, Libro de Defunciones, 9, f. 189v).

<sup>1</sup> Un ejemplar del mismo se encuentra en el Archivo Municipal de Murcia (A.M.M.).

<sup>2</sup> José Pío Tejera y Ruiz de Moncada, *Biblioteca del Murciano o ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico en la literatura en Murcia*, v. I, Madrid, 1924, pp. 72-84, y A. Palau Dulcet, *Manual del Librero Hispano-Americano*, Barcelona, 1949-1972, v. II, p. 7, y v. XXIV, p. 452.

<sup>3</sup> Indirectamente estuvo en contacto con la arquitectura. Informó sobre cuestiones diversas, dibujó planos y efectuó tasaciones de proyectos, como algunos de los presentados para el tabernáculo de jaspes para la iglesia de San Juan Bautista de Murcia en 1785. Junto a lo que era estrictamente la tasación de

cánica<sup>5</sup>. Bado conocía muy de cerca lo que sucedía y los cambios institucionales que marcaron el rumbo de la arquitectura, con el consiguiente derrumbamiento y ocaso de las estructuras gremiales y, específicamente, las referidas a la construcción.

En el primer artículo presentaba el tema y hacía una clasificación de los alarifes:

«Divido, pues, á los Alarifes en dos clases: unos, y son los menos perjudiciales, que convencidos de su ignorancia, han limitado su facultad á la sencilla construcción de los edificios más comunes que forman la Poblacion; otros con tanta satisfacción como pudiera un Ezcamozi, ó un Herrera se arrojan á edificar Templos, Palacios, Puentes, y demás edificios de primer orden con un irreparable perjuicio de los Pueblos.»

En el segundo discurso efectuaba una sucinta defensa de lo que era la buena arquitectura y exponía los males que causaban los alarifes «menos atrevidos». Finalmente, en el tercero arremetía contra «la segunda clase de los Alarifes» y lo que significaba la osadía del necio<sup>6</sup>.

Bado comenzaba declarando que no iba a exponer «la excelencia de esta noble Arte», si bien hacía una ligera presentación de la Arquitectura, mencionando el origen de la misma —«tan antigua como las necesidades del hombre»—, se refería a su clasificación en *Militar* y *Civil* y resaltaba su importancia:

«Su práctica influye notablemente sobre los intereses, comodidad, salud, y conservación de los Ciudadanos, sobre los fondos publicos, y privados de los

cuerpos eclesiasticos, y seculares, y sobre el decoro, y magestad de nuestra adorable Religión.»

Preámbulo para entrar de lleno por medio de «sencillos razonamientos» en lo que sería el sostén de toda su argumentación: la denuncia de la degeneración a la que se había llegado en la arquitectura como consecuencia de que era practicada por quienes no tenían los conocimientos adecuados, sino «un puro mecanismo». Los tres artículos son un ataque contra los alarifes como responsables de la mala arquitectura. Se les llama insistentemente «ignorantísimos hombres» y también «hombre perjudicial á la Patria». Asimismo, enumeraba los perjuicios que podían causar los menos intrépidos: no saber dar cuenta al dueño de la obra de su estado, no conocer cómo aplicar las proporciones, no poder graduar «con acierto el espesor de las paredes, ó muros», no «darle la correspondiente ventilación» a las habitaciones al no conocer los «efectos del ayre» y enseñar «á otros baxo de sus errados principios é ignorancia». Pero, también cuestionaba la rectitud de quienes examinaban y reiteraba la responsabilidad de quienes consentían con su indolencia:

«La causa del retraso de esta importante, y noble Arte, y los gravísimos daños que ocasionan los efectos de su ignorancia, no consiste única, y precisamente en los que se aventuran a manejarla sin principios, sin conocimiento, y sin aprobación, sino en aquellos que no solo se los consiente, sino que los procura establecer.»<sup>7</sup>

Por ello, declaraba: «Es una de las principales miras de un ilustrado Gobierno, cuidar escrupulosamente no se le permita ejercer al que no se halle instruido en todo quanto deba saber un Arquitecto, aunque no sea como lo pide Vitruvio; porque éste, si lo hay, será muy raro»<sup>8</sup>. Insistía espe-

<sup>5</sup> La importancia de la geometría para todos los artistas se menciona en tratados y escritos diversos. Por ejemplo, se cita en las ordenanzas de plateros de Sevilla del siglo XVI (C. Belda Navarro, «Las ordenanzas de plateros del Reino de Murcia. Una reflexión sobre el ordenamiento gremial español», en prensa).

<sup>6</sup> Bado relataba que no faltaron quienes blasfemaron tras publicarse los dos primeros discursos. Para ellos eran los siguientes versos de Benegasi, el autor de las poesías jocosas:

«Encargo al que se pique  
Que no se rasque,  
Porque dirá su mano  
Lo que yo calle.»

<sup>7</sup> En esta cuestión, Bado es recalcitrante.

<sup>8</sup> Afirmaba que, además de talento, el arquitecto debía saber Matemáticas, Física, Historia y Dibujo. Bado manejó la edición de Vitruvio de Ortiz y Sanz, cercana en el tiempo a sus escritos, aunque también conocería otras. En el Libro I establecía el tratadista romano los conocimientos que debía poseer el arquitecto.



cialmente en la falta de ciencia o de capacidad técnica de los maestros, lo que implicaría alusiones constantes al desconocimiento de las matemáticas<sup>9</sup>.

Bado no daba un solo nombre de arquitecto o alarife que trabajase en Murcia<sup>10</sup>. En cuanto a casos concretos acaecidos en esta ciudad, se enjuiciaba y criticaba —«en esta mi Patria apenas hay uno, ó dos Templos cuyas fachadas estén dispuestas con buen arreglo Arquitectónico»<sup>11</sup>—, pero no se descendía a narrar pormenores, salvo un error sobre el que, aunque expresamente no conste la obra, la referencia sobre el uso de arcos ojivales lo delata. Se trata de San Juan Bautista, señalando que si no lo hubiera visto, no lo habría creído: «Pero lo cierto es —manifestaba— que llegó a hacerse su bóveda hasta tres veces, habiendo tenido que recurrir por último á disminuir el empuje de los arcos, haciéndolos apuntados como ella»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Las ideas vertidas en este texto se corresponden con las incluidas en la *Introducción* del tratado de matemáticas realizado por el mismo autor, donde las afirmaciones son análogas: «Un Alarife, por exemplo, que ignora absolutamente aun los principios indispensables de la Arismetica, y Geometria, ¿qué espera edificar sino su propia ruina? ¿pero qué diremos de los que aun no conocen las letras del Abecedario, y se revisten con el de peritos Arquitectos, atreviéndose á emprender obras que piden toda la atención aun de los más instruidos? estos verdaderamente son hombres que se deberian conocer, y tachar como perjudiciales al bien comun, respecto á los gravísimos perjuicios que ocasionan y que está acreditando la experiencia diariamente» (L. S. Bado, *Compendio Matemático para el uso de las Reales Escuelas Gratuitas, establecidas por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Murcia*, Murcia, 1793, s.p. Asimismo, recoge la cita de Platón *Arithmetica si quis aufert, omnes artes auferuntur, et nullae manent, et omnes in totum peribunt* y habla de ciencias «útiles, y deleytables»).

<sup>10</sup> Pero aclaraba: «Yo me detendría en citar algunos, si no temiera tocar en el extremo que me he propuesto evitar».

<sup>11</sup> En otro comentario, expresaba: «Tendremos poco que fatigar la memoria para poner á la vista, no una, sino repetidas ruinas, ocasionadas en unos mismos edificios, por la barbarie».

<sup>12</sup> También el Barón de Albalat narraba este suceso en 1780: «Iglesias acabadas de hacer y abiertas desde la boveda del coro hasta el sagrario, por no observar proporcion en los apoyos con otros edificios antiguos, ni consolidar bien sus cimientos (A.M.M., leg. 4086). La historia de la edificación de esta iglesia está aún por hacer y se efectuó en varias y controvertidas etapas. Se inició mediado el siglo XVIII. En enero de 1753, Pedro Pagán declara que se en-

Además, se refería someramente a los órdenes arquitectónicos, a la proporción y simplicidad como cualidades de la hermosura, a la belleza, armonía, gracia y solidez. Mantenía una postura en contra del adorno en consonancia con los gustos académicos<sup>13</sup>. Adorno adecuado a la obra, puesto que «el ornato no es en modo alguno, el constitutivo de la elegancia». Si bien no se detuvo destacando aspectos urbanísticos, sólo aparece algún comentario sobre edificios públicos engarzado al hilo de la intervención sobre los alarifes<sup>14</sup>. Tampoco incluyó referencias a la catedral que acababa de finalizar su torre.

Aunque impera la objeción, Bado concluía suscitando al cumplimiento de la legislación sobre el tema —puesto que pensaba que habían remediado mucho las Reales Órdenes de 1777 y 1787<sup>15</sup>— y a fomentar la asistencia a las Escuelas de las Sociedades Económicas de Amigos del País como primer grado de formación. Convencido de que el marco institucional creado era el camino, Bado, como profesor de Matemáticas y con la ayuda de los tenientes directores, debió cumplir eficientemente con su labor en la Escuela Patriótica de Dibujo de Murcia. Prueba de ello serían las palabras que Vargas Ponce le dirigió a Cean Bermúdez en una carta fechada el 2 de julio de 1796: «Sólo la sala de Aritmética es útil, está concurrida, y se enseña para el uso civil bastante bien»<sup>16</sup>.

contraba «construyendo de nuevo la capilla mayor» y, finalmente, en los años ochenta y noventa Lorenzo Alonso retomó y concluyó la obra (J. M. Ibáñez, «Rebuscos. San Juan», *La Verdad*, recogido en *Libro de Recortes de Prensa*, Museo de Murcia, v. IX, pp. 152-155).

<sup>13</sup> J. Bérchez Gómez, *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII Valenciano*, Valencia, 1987, pp. 261 y ss.

<sup>14</sup> No mencionaba la política ilustrada de equipamientos, de establecimiento de viarios jerárquicos o de mantenimiento y ampliación de los existentes y de potenciación del Barrio del Carmen. Tampoco se detenía en las intervenciones urbanísticas, ni en las obras relacionadas con el río que habían tenido lugar en el siglo XVIII.

<sup>15</sup> Sobre la obligatoriedad de que los diseños de obras públicas fueran aprobados por las Academias de Bellas Artes y que estas instituciones fueran las únicas que tuvieran potestad para conceder títulos de arquitectos.

<sup>16</sup> C. Fernández Duro, *Correspondencia Epistolar de Vargas Ponce y otros en materias de arte*,

### III. ARQUITECTOS Y ALARIFES. UN CONFLICTO GREMIAL

Por esos años también el gremio de alarifes sufrió conflictos internos y se multiplicaron las disensiones y los pleitos. Cabe recordar el recurso de los manobres —que no tenían, según se expresa en los documentos de la época, «otra instrucción que la correspondiente al manejo del palustre y la picaza»— porque los maestros se valían de peones en perjuicio de ellos y de los oficiales de rueda y, asimismo, las quejas porque las visitas de inspección de los veedores no se realizaban de la manera adecuada y porque había quienes trabajaban sin ser maestros y habiendo sido aprobados por instituciones a quienes ya no correspondía legalmente<sup>17</sup>. Se produjeron disputas entre maestros con títulos expedidos por el gremio y quienes lo habían sido por las Reales Academias, como la acaecida entre Pedro Gilabert —maestro desde 1778— y Francisco Bolarín<sup>18</sup>. Se creó la Escuela Patriótica de Dibujo, Aritmética y Geometría en la Sociedad Económica con la esperanza de convertirla en Real Academia<sup>19</sup> y se revisa-

ron las ordenanzas de alarifes para adaptarlas a las nuevas legislaciones y no para renovarlas en un sentido amplio<sup>20</sup>.

Hubo muchos hechos confluyentes. Las condiciones nuevas proporcionaron amplitud de perspectivas para los arquitectos académicos, frente a la incertidumbre que acosó a los maestros, pero todavía existían fuertes imbricaciones con el pasado y una obstinada desconfianza en los cambios por parte de los colectivos gremiales. El texto traduce el malestar general existente por la impericia de los alarifes en un momento en el que se denostaban las formas barrocas. Si bien, la animadversión contra estos artífices no era nueva. En 1757, cuando el Palacio Episcopal estaba en obras, se indicaba que los maestros eran unos «meros albañiles» que encontraban dificultades para tasar<sup>21</sup>. En 1780, el Barón de Albalat se recreaba detallando las monstruosidades y ruinas que se advertían en los edificios de Murcia y manifestaba que, si enseñaban Aritmética y Geometría, podrían «salir aun de los desechos de los arquitectos muy buenos contadores y medidores de tierras que encuentren en cualquier parte modo de ganar la vida»<sup>22</sup>.

Es significativo, pues, que en Murcia se escribiesen por entonces dos tratados de matemáticas<sup>23</sup>. Uno realizado en forma de diálogo por Juan Bañón, oriundo de Villena e inspector que había sido de las Fortificaciones de Cartagena, y otro por Luis Santiago Bado, ambos para servir en la Escuela de Dibujo creada en 1779, ade-

Madrid, 1900, p. 69. Se ocuparon de la enseñanza de las matemáticas en la Escuela Patriótica de Dibujo de la Sociedad Económica durante el último cuarto del siglo XVIII, además de Juan Bañón y Luis Santiago Bado, Francisco Canónigo —que marchó a Orán—, Lorenzo Ortiz —formado en esta Escuela y ya como profesor con una prolongada ausencia en Túnez—, Antonio La Torre, José de Lara y Domingo Conca.

<sup>17</sup> A.M.M., leg. 4075, n. 12, 1790, y leg. 4080, 1787, n. 12.

<sup>18</sup> A.R.A.S.F., Comisión de Arquitectura 1786-1805, n. 159, 2 julio 1801, f. 328. Por otro lado, Lorenzo Alonso arremetió primero contra Juan Bautista la Corte, comisionado para las obras de la Policía por el Concejo de Murcia, con el fin de que no se entrometiese en «obras de Arquitectura», y, por otro respecto, a la arquitectura religiosa; también se quejó ante la Academia de San Fernando que «varios sujetos sin título legítimo ideaban y dirigían obras, principalmente en las iglesias» del Obispado de Cartagena, y reclamaba, pues, que «el Diocesano no encargase las obras propias de los Arquitectos á los que no careciesen de esta calificación» (A.R.A.S.F., Comisión de Arquitectura 1786-1805, 23 octubre 1790, ff. 149v-150).

<sup>19</sup> Si bien aunque se estructuraran las bases para propiciar un cambio de actuación, tendría que pasar el tiempo. De hecho, en las Escuelas de Dibujo de las Sociedades Económicas de Amigos del País, y más en los primeros momentos, sólo enseñaban artistas tardobarrocos. Incluso en 1800 denegaron a Lorenzo Alonso la plaza de Director de Arquitectura, a pesar de su condición de académico de mérito (Archivo de

la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia —A.R.S.E.A.P.M.—, Libro de Acuerdos, n. 2, 20 febrero y 13 marzo 1800, ff. 155 y 157, respectivamente).

<sup>20</sup> C. Belda Navarro, *La «Ingenuidad» de las Artes en la España del siglo XVII*, Murcia, 1992.

<sup>21</sup> Archivo Episcopal de Murcia (A.E.M.), leg. s.n.

<sup>22</sup> A.M.M., leg. 4086.

<sup>23</sup> De la falta de conocimientos matemáticos de los alarifes fueron conscientes los propios interesados cuando en 1783, en junta celebrada por el gremio, decidieron no admitir a examen de maestro a los oficiales que no supieran «las quatro reglas arismeticas», aunque el razonamiento que alegaban era de por sí insuficiente, puesto que añadían que era para que «llegado el caso de ser electo Behedor desempeñe su oficio con la exactitud correspondiente» (A.M.M., leg. 2763, 1783, f. 17). Ciertamente que en multitud de ocasiones se valieron de los agrimensores para hacer las operaciones matemáticas que necesitaban.

más del discurso que Mariano García Zamora pronunció sobre esta materia en 1780<sup>24</sup>.

Las Academias de Bellas Artes fueron el punto de referencia<sup>25</sup>, y conforme avanzaba la centuria se fueron delimitando con mayor precisión los confusos campos de actuación entre los alarifes y arquitectos<sup>26</sup>.

Estos últimos podían idear, dirigir, medir y tasar toda clase de edificios, frente a los primeros, a los que se les restringía estas tareas para casas y edificios particulares, pudiendo trabajar en otro tipo de construcciones siempre que su tarea fuera exclusivamente práctica y dependiente de un académico o arquitecto.

<sup>24</sup> J. Bañón, *Compendio Matemático*, Murcia, 1785, y M. García Zamora, *Sobre la utilidad y necesidad del estudio de la Aritmética para toda clase de personas*, ms. del A.R.S.E.A.P.M., leg. A, 1780. García Zamora señalaba sobre las matemáticas: «Ésta es la que esta sabia Academia intenta promover, y la que ocupa sus ilustrados desvelos».

<sup>25</sup> J. E. García Melero, «Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 4, 1991, pp. 283-347. C. Sambricio, *La Arquitectura Española de la Ilustración*, Madrid, 1986.

<sup>26</sup> P. Navascués Palacio, «Sobre titulación y competencias de los arquitectos de Madrid (1775-1825)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XI, 1975, pp. 123-136; C. Bédar, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989; A. Quintana Martínez, *La Arquitectura y los Arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983; etc. Para entender con mayor claridad el significado y las funciones del arquitecto en la etapa estudiada hay que remontarse siglos atrás, y aun entonces las tareas no estaban perfectamente delimitadas (F. Marías, «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», *Academia*, n. 48, 1979, pp. 173-216; F. Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid, 1989, pp. 294 y ss., y M. V. García Morales, *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, Madrid, 1991).





# LA LINTERNA DE BARCELONA. EL PROYECTO «CLASICISTA» DE MIGUEL MARÍN EN 1740<sup>1</sup>

JUAN MIGUEL MUÑOZ CORBALÁN

Universitat Autònoma de Barcelona

## CLASICISMO Y ARQUITECTURA CIVIL

La historiografía del arte ha tenido, desde sus inicios, una obsesión por la fijación de categorías y la sistematización de definiciones que permitieran clasificar las producciones artísticas de una manera definitiva. Esta rigidez, en ocasiones ciertamente dogmática, ha favorecido el establecimiento de jerarquías estilísticas y tipológicas que, a su vez, han ido marginando determinados ámbitos del proceso creativo. No ya sólo la peligrosa división entre artes mayores y artes menores, sino también la discriminación de algunas prácticas específicas dentro de cada una de las artes. En la cuestión concreta que nos ocupa, dentro del marco de la historia de la arquitectura, la labor reivindicativa es doble. Por un lado, la necesidad de considerar igualmente *mayores* los proyectos y construcciones llamados «civiles» en relación a las otras obras arquitectónicas; por el otro, la conveniencia de relativizar algunos conceptos como el de *clasicismo*, ya que es desde esta ductilidad que pueden ser entendidos ciertos criterios particulares que no dependen únicamente de las tradicionales consideraciones estilísticas<sup>2</sup>.

En este sentido conviene plantear la combinación simultánea de ambos calificativos: clasicista y civil. Los tratadistas de arquitectura y urbanismo desde el siglo XV identificaron conscientemente las obras *civiles* con edificaciones de marcado carácter funcional, no tan sólo en lo referente a sus características intrínsecamente constructivas, sino en cuanto a su finalidad material. En este grupo quedaban incluidas, pues, aquellas obras que iban más allá de una mera aplicación representativa o metafísica. Los atributos vitruvianos de *venustas*, *firmitas* y *utilitas* alteraban su orden de modo sensible, siendo la solidez y la funcionalidad los rasgos básicos de este tipo de arquitectura civil, mientras que los aspectos estéticos quedaban relegados a un segundo orden o adquirían un sentido claramente estructural o, en su caso, simbólico.

Los recursos teóricos de los proyectistas y constructores de arquitectura civil provenían mayormente, pues, de las prácticas arquitectónicas vinculadas directamente a las obras de ingeniería, en sus diversos aspectos técnicos, sobre todo en unos momentos en que los límites entre ingeniería y arquitectura estaban todavía poco definidos. Es importante tener en cuenta los criterios seguidos por estos profesionales a la hora de configurar un elemento de diseño arquitectónico de nueva planta, y en ese sentido ha de retomarse nuevamente el concepto de clasicismo aplicado a tales obras. Eviden-

<sup>1</sup> El presente estudio ha podido ser realizado en parte gracias a la beca de investigación que el Programa de Estudios Catalanes «Joan Maragall», de la Fundación José Ortega y Gasset / La Caixa, me concedió al respecto.

<sup>2</sup> Tampoco se limita esta reflexión a las categorías que colocan lo edificado a lo *moderno* frente a lo *antiguo* o *romano*. Es un intento de ampliar los atributos de los calificativos *clásico* o *clasicista* a ámbitos de tipo ideológico y técnico —no únicamente estilístico— que permitan englobar aquellas actitudes difícilmente clasificables según los patrones comúnmente aceptados. En esta línea son interesantes las aportaciones realizadas por Michael Greenhalgh, *La*

*tradición clásica en el arte*, Madrid, Hermann Blume, 1987, y *What is Classicism?*, Londres, Academy Editions, 1990. En un marco también de interés al respecto de esta cuestión, vid. Werner Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et terminologie de l'Architecture à l'âge classique, 1550-1800*, París, Picard, 1986.

temente, los procesos mentales presentes en la arquitectura francesa a partir del último tercio del siglo XVII con la institucionalización de las diferentes academias no fueron los mismos generados en España en similar período. Sin embargo, sí es cierto que esta sistematización estatal borbónica de las directrices básicas en el campo de la creación artística y arquitectónica —también en el mundo de las ciencias— favoreció la expansión homologada de unos presupuestos y actitudes concretos en torno a un espíritu clasicista generalizado, signo indiscutible del poder político manejado por las monarquías absolutas<sup>3</sup>.

Estrechamente unidos al deseo de reglamentación en la creación arquitectónica aparecieron o se desarrollaron conceptos como el del decoro y el gusto. Intentando ceñirnos al contexto de la arquitectura para evitar dispersiones propias de un análisis en las artes figurativas, estas ideas de carácter subjetivo establecidas por la colectividad permiten dar luz sobre algunas cuestiones de importancia en torno al clasicismo en la arquitectura civil. En las reflexiones hechas por Claude Perrault en la segunda mitad del siglo XVII, el decoro vitruviano aparecía bajo tres matices: la correcta ubicación de una construcción según sus características; la apariencia adecuada de un edificio en función de su particular uso, de manera que «la bienséance est ce qui fait que l'aspect d'un édifice est

tellement correct, qu'il n'y a rien qui ne soit approuvé & fondé sur quelque autorité»; y la homogeneidad y equilibrio a la hora de utilizar los recursos decorativos en cada una de las partes de la obra arquitectónica<sup>4</sup>. Estas consideraciones clasicistas del teórico francés, vinculadas básicamente a las preocupaciones por conciliar los aspectos funcionales y estéticos de una edificación, adquirieron nuevas interpretaciones en el pensamiento de François Blondel<sup>5</sup> y de André Félibien<sup>6</sup>, en una aproximación hacia cuestiones más propias de la apariencia ornamental externa y de la solidez estructural proporcionada por los órdenes arquitectónicos, respectivamente.

Las opiniones vertidas por Augustin-Charles d'Aviler, uno de los más importantes tratadistas de arquitectura civil e ingeniería de los siglos XVII y XVIII, retomaban nuevamente con fuerza los criterios de Perrault, confirmando que «on appelle ainsi, apres Vitruve, l'aspect d'un édifice dont la décoration est approuvée, & l'ordonnance fondée sur quelque autorité. C'est ce que les architectes nomment convenance»<sup>7</sup>. Estas ideas mantenían, una vez fuera de duda la necesidad de la solidez constructiva, la primacía de la finalidad de la obra y su comodidad en la distribución interior y exterior a la hora de ofrecer una armonía entre aquella y su aspecto formal. A mediados del siglo XVIII, el arquitecto Jacques-François Blondel intentaba aclarar el alcance del concepto «decoro», ofreciendo ejemplos individuales que ayudaran a entender el protagonismo de la simplicidad arquitectónica: «En architecture on se sert du terme de *bienséance*, pour désigner l'assortissement du style de l'ordonnance avec le choix des ornements. Par exemple, c'est manquer à la bienséance, que de faire l'usage d'attributs prophanes dans les monuments sacrés, d'ornements arbitraires

<sup>3</sup> En torno al papel de la ideología en el desarrollo de la monarquía francesa y sus consecuencias sobre la exteriorización de los mecanismos institucionales y la fijación de los símbolos de poder, vid. Blandine Barret-Kriegel, *Les historiens et la Monarchie. II. La défaite de l'erudition*, París, P.U.F., 1988, y Michel Fogel, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI<sup>e</sup> au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, Fayard, 1989. En el caso español, puede ser citado Miguel Morán Turina, *La imagen del Rey Felipe y el arte*, Madrid, Nerea, 1990. Acerca de la normalización académica, vid. Blandine Barret-Kriegel, *Les historiens et la Monarchie. III. Les Académies de l'histoire*, París, P.U.F., 1988, y June Ellen Hardgrove, *The French Academy. Classicism and Its Antagonists*, Newark, University of Delaware Press, 1990. Al respecto de la polémica del clasicismo en arquitectura, aplicándolo al caso francés, vid. Jean-Marie Pérouse de Monclos, *L'Architecture à la française. De la Renaissance a la Révolution*, París, Menges / C.N.M.H.S., 1989, y Antoine Picón, *Architectes et ingénieurs au Siècle des Lumières*, Marsella, Parenthèses, 1988.

<sup>4</sup> Vid. Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture*, París, 1673, pp. 12-13.

<sup>5</sup> Vid. François Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'Architecture*, 1675-1683, París, 1698, p. 727.

<sup>6</sup> Vid. André Félibien, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1.<sup>a</sup> parte, París, p. 16.

<sup>7</sup> Vid. Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture... avec une ample explication de tous les termes*, París, 1691, voz «bienséance».

dans les édifices publics; de faire parade d'un ordre rustique dans les Palais des Rois, ou le composite seroit plus convenable; d'employer une multitude de membres d'Architecture, où la simplicité doit avoir le pas; de faire usage de matières factices, où les matières premières doivent être préférées, ou parce qu'elles occasionent plus d'accélération, ou parce qu'elles apportent plus d'économie dans l'entreprise. On ne peut l'ignorer, la bienséance mène au vrai, parce qu'elle préserve nécessairement l'Artiste de tout écart; qu'elle lui indique la véritable place du sublime, du grand, du simple, de l'élégant; perfection qui seule peut le conduire à l'excellence de l'Art»<sup>8</sup>. En esta línea, el gusto, como el decoro, es, según d'Aviler, un término de orden intelectual, colectivo y metafórico empleado en el mundo de las artes «pour signifier la bonne ou la mauvaise manière d'inventer, de dessiner & de travailler»<sup>9</sup>.

Todas estas opiniones, producto de los postulados clasicistas promovidos desde las academias Reales creadas bajo el reinado de Luis XIV, tuvieron una amplia difusión por buena parte de Europa. La monarquía española de los Augsburgo, inmersa en un período artístico dominado por el gusto barroco y relativamente aislada de todo lo ajeno a sus intereses territoriales continentales y ultramarinos, no fue sensible a este flujo de clasicismo madurado más allá de los Pirineos. El giro dinástico producido con el inicio del siglo XVIII permitió la valoración del pensamiento clasicista y el desarrollo de actitudes estilísticas más acordes con las nuevas necesidades de imagen política borbónica. Bien es cierto que el propio clasicismo hispánico cincocentista de corte viñolesco, impulsado a partir de la trascendente empresa escurialense dirigida por los arquitectos e ingenieros Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, tuvo un papel destacado en la confirmación de la renovada actitud clasicista presente en España durante el siglo XVIII, pero resultó más contundente el impacto del clasicismo

francés en la transformación de la mentalidad de los profesionales de la construcción al servicio del Estado.

Estas reflexiones acerca del pragmatismo institucional conducen de nuevo al concepto de *conveniencia* en arquitectura, una última aproximación para la comprensión de determinados comportamientos proyectuales en la mencionada arquitectura *civil*. Werner Szambien insiste en la importancia de la conveniencia en cuanto a su capacidad de abstracción y de aproximación a la polémica sobre la belleza<sup>10</sup>. En una edificación calificable como «conveniente», los recursos arquitectónicos empleados quedan vinculados directamente a los atributos propios del nivel social o institucional del promotor. De nuevo Augustin-Charles d'Aviler ofrecía una buena definición del citado concepto: «C'est l'accord que l'on doit observer dans toutes les espèces d'édifices, leur grandeur, leur forme, leur richesse, leur simplicité, etc. Ainsi la *Convenance* s'étend sur les allegories et les attributs convenables à chaque genre de decoration [...] dans un bâtiment où la *Convenance* est observée, si sa forme & sa décoration conviennent au rang, à la dignité, ou à l'opulence des propriétaires»<sup>11</sup>. Por su parte, Claude Perrault había introducido una aproximación de la conveniencia no sólo respecto de las formas arquitectónicas sino también en relación a las proporciones<sup>12</sup>, y nuevamente fue Jacques-François Blondel, a mediados del siglo XVIII, quien otorgó un mayor sentido esencial a la conveniencia arquitectónica, haciendo depender de ésta la trascendencia moral de los edificios públicos<sup>13</sup>.

Esta *dignidad* de la arquitectura, si bien no regulada consistentemente hasta esas alturas del Setecientos, había sido ya una de las constantes a la hora de proyectar las construcciones civiles por parte de arquitectos e ingenieros militares. Interesantes al respecto son algunas opiniones de estos

<sup>8</sup> Vid. Jacques-François Blondel, *Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils...*, París, 1752-1756, tomo I, pp. 389-390, nota k.

<sup>9</sup> Cfr. Werner Szambien, *Symétrie...*, op. cit., pp. 100-101.

<sup>10</sup> Vid. Werner Szambien, *Symétrie...*, op. cit., p. 167.

<sup>11</sup> Vid. Augustin-Charles d'Aviler, *Cours...*, op. cit., voz «convenance».

<sup>12</sup> Vid. Claude Perrault, *Les dix livres...*, op. cit., p. 12.

<sup>13</sup> Vid. Jacques-François Blondel, *Architecture française...*, op. cit., tomo I, p. 22.



últimos, directamente comprometidos con muchas de tales preocupaciones profesionales *clasicistas*. Concretamente podemos citar el malestar del francés Alejandro de Rez, Ingeniero Jefe de Cataluña y director de las obras de la Ciudadela de Barcelona, a propósito de una intervención en la puerta de entrada al antiguo astillero de la Ciudad Condal: «[...] su hechura estaba liza, con las armas de S.M. colocadas arriba en un llano escudo, y el todo de dicha puerta de irregular proporción, y tanto que ofendía la vista, pues tenía once piez de ancho sobre once y medio de halto debaxo de la llave, proporción diforme a los que siguen la arquitectura. Y [...] se resolvió juntamente con el Intendente Dn. Rodrigo Cavallero de deshazer totalmente dicha puerta, y que se fabricase una otra, según un dibujo medido a la utilidad y al agradable del supuesto [...]. El Intendente dio orden, sin desirme nada, a un maestro albañil de esta villa [...] de hazer un otro dibujo, y el referido a producido el de la Puerta de la Viña del Patriarca Grimani, sacado del libro del arquitecto Vinola, cargada de una inmensidad de molduras, colonas, incrustadas, basas, capitel, cornijas, frisa y arxitraves, lo que haze dicha puerta tan magnífica que no conviene si solamente a un Real palacio, y no a la susadicha Terrassana, y en medio de edificios sobradamente ordinarios y mesquines, pues exceda tanto en su magnificencia como la de antes en su extravagante cortedad [...]»<sup>14</sup>.

No son de extrañar estos criterios expresados por Alejandro de Rez. El conocimiento de la buena regla a seguir en arquitectura era parte de la formación profesional de estos ingenieros, tanto en su educación autodidacta —ésta, con las limitaciones propias— como en los cursos impartidos en las Reales Academias de Matemáticas<sup>15</sup>. La información referente a la

primera mitad del siglo XVIII en cuanto a la bibliografía que pudiera servir de ejemplo formativo e ilustrativo para estos profesionales de la ingeniería y de la arquitectura civil, lo proporciona la biblioteca que el Ingeniero General Jorge Próspero Verboom dejó a su muerte en 1746<sup>16</sup>. Son significativos los títulos dedicados a esas materias, como Charles-Augustin d'Aviler: *Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignola...* y *Dictionnaire d'Architecture civile et hydraulique et des Arts qui en dépendent...*, Bernard Forest de Bellidor: *La Science des Ingenieurs dans la Conduite des travaux des Fortifications et d'Architecture Civile...* y *Architecture Hydraulique ou l'art de conduire, d'élever, et de ménager les Eaux...*, Domenico de Rossi: *Studio d'Architettura Civile di Roma*, François Derand: *L'Architecture de Voutes ou l'Art des traits de coupe de Voutes...*, Antoine Desgodets: *Les Edifices Antiques de Rome...*, Etienne Du Perac: *I Vestigi dell'Antichità di Roma raccolti e ritratti in Prospettiva con ogni diligenza...*, André Félibien: *Principes de l'Architecture, de la Sculpture, et*

biblioteca ascendía a unos ochocientos títulos, de variada temática. Por lo que respecta a las obras que pueden ser de nuestro interés en el presente artículo pueden ser destacadas las directamente relacionadas con la teoría y la práctica arquitectónica; entre ellas, Charles-Augustin d'Aviler, *Cours d'Architecture...*; François Derand, *L'architecture des voutes...*; Antoine Le Pautre, *Les Oeuvres d'Architecture...*; Pierre Muet, *Manière de bien bastir pour toute sorte de personnes...*; Ortiz y Sanz, *Arquitectura de Vitrubio...*; Palladio, *Arquitectura...*; Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum...*; Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de la Arquitectura...*; Vignola, *Livre nouveau ou règles des cinq ordres d'Architecture...*, y el propio Vitruvio, *Arquitectura...* En el marco más específico de la arquitectura civil aparecen libros como Charles-Augustin d'Aviler, *Dictionnaire d'Architecture civile et Hydraulique...*; Jacques-François Blondel, *De la distribution des Maisons de Plaisance...*; Brizguz y Bru, *Escuela de Arquitectura Civil...*, y Rieger, *Elementos de toda la Arquitectura civil...* De otras obras que planteaban la discusión de diversos conceptos como el clasicismo o el arqueologismo en la arquitectura también se hallaban en la Academia desde el *Dictionnaire des Sciences, des Arts, et des Métiers* de d'Alembert y Diderot, hasta la anónima *Parallele del'Architecture Antique et de la Moderne...*; Buggieri, *Scelta d'Architettura antique e moderne della città di Firenze...*, y Montfaucon, *L'Antiquité expliquée...* (vid. AGS. GM.).

<sup>16</sup> Vid. Juan Miguel Muñoz Corbalán, «La biblioteca del Ingeniero General Jorge Próspero Verboom», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, en prensa.

<sup>14</sup> Vid. comunicación de Alejandro de Rez a Miguel Fernández Durán, Ministro de la Guerra; Barcelona, 20 de abril de 1720 (AGS. GM. 2987). Vid. Juan Miguel Muñoz Corbalán, *Los ingenieros militares de Flandes a España (1691-1718)*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1993, tomo I, p. 319.

<sup>15</sup> En este sentido es realmente interesante comprobar cuáles eran los fondos bibliográficos de la Academia de Barcelona. Durante la dirección de Miguel Sánchez Taramas durante el último cuarto del siglo XVIII, el número de obras inventariadas en su bi-



*des autres Arts qui en dépendent...*, Theodorus Kemp: *Architectura...*, Claude Perrault: *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve...* y Sebastiano Serlio: *Extraordinario Libro di Architettura...*, además de los anónimos *Descripción del Real Monasterio de Sn. Lorenzo de el Escorial*, *única Maravilla del Mundo...* y *Secrets concernant les Arts, et Métiers...* A partir de esta relación de libros, puede observarse con claridad la fidelidad a los más importantes autores clásicos dedicados a los temas de teoría y práctica arquitectónica, arquitectura civil, ingeniería aplicada, estereometría y arqueologismo.

Es preciso tener presente que las particulares características de la mayoría de la producción arquitectónica realizada por los ingenieros militares llevaban a éstos a no poder prodigar materialmente con demasiada frecuencia las ideas clasicistas que los teóricos lanzaban desde sus tratados y los arquitectos «civiles» desde la práctica constructiva<sup>17</sup>. Existen, sin embargo, algunos ejemplos que muestran con claridad los criterios clasicistas que movieron los procesos de proyección arquitectónica por parte de algunos de estos profesionales.

#### EL FARO PROYECTADO POR MIGUEL MARÍN EN 1740 PARA EL PUERTO DE BARCELONA

Hacia el año 300 a.C. el arquitecto griego Sóstrato de Cnido erigía en la península egipcia de Pharos, junto a la desembocadura del río Nilo, en Alejandría, una torre de señalización marítima de impresionante magnitud. Esta obra, considerada como una de las Siete Maravillas del mundo antiguo, fue punto de referencia durante siglos para cronistas y monarquías emuladoras del poder imperial de Alejandro Magno. El culto legendario al emperador macedonio, que ya fue patente en culturas como la egipcia o la romana, adquirió en Francia

una importancia extraordinaria, sobre todo en manos de Luis XIV<sup>18</sup>.

En Francia, la intensa asimilación de modelos clásicos durante el reinado de Enrique II favoreció el establecimiento de un sistema centralista para ejercer el correspondiente estricto control territorial. Bajo los mandatos de Enrique III y Enrique IV, la inestabilidad político-religiosa limitó las empresas artísticas y arquitectónicas de gran envergadura. Algunas de ellas, por su trascendencia, recibieron un impulso decidido. Tal es el caso del faro proyectado por el arquitecto Louis de Foix en 1584 para la desembocadura del río Garona en la Gironde (fig. 1)<sup>19</sup>. Esta obra, llamada *Tour de Cordouan*, fue inspirada por el citado faro alejandrino e intentaba simbolizar la firmeza de la monarquía en medio de las tempestades<sup>20</sup>. Durante su edificación ya recibió una atención especial, siendo reproducida su imagen de forma manuscrita e impresa, bien desde las propias necesidades técnico-constructivas, bien desde el interés por la propaganda institucional<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Interesante al respecto es la serie de grabados que Gérard Audran (entre 1672 y 1675) y Jean Audran (entre 1703 y 1708) realizaron a partir de las telas de Charles Lebrun sobre los triunfos del emperador Alejandro Magno (vid. Juan Miguel Muñoz Corbalán, «Jean Audran. 235. Entrada d'Alexandre à Babilonia», en AA.VV., *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, M.N.A.C., 1992, pp. 258-260). Significativo es que esta colección de seis grabados estuviera en poder del Ingeniero General Jorge Próspero Verboom, según lo confirma el inventario *post mortem* correspondiente (vid. Juan Miguel Muñoz Corbalán, «La biblioteca...», *op. cit.*).

<sup>19</sup> «L'excellent bastiment de la Tour ou Phanal de Cordouan», en Claude Chastillon, *Topographie française*, p.s. XVII (reproducido en Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'Architecture française...*, *op. cit.*, p. 203).

Sobre el faro francés, vid. René Crozet, *Le phare de Cordouan* (separata de *Bulletin Monumental*, tomo CXIII, julio-septiembre 1955), París, 1955, pp. 153-171, y René Faille, *Les trois plus anciens phares de France, Cordouan, Les Baleines, Chassiron*, La Rochelle, Quartier Latin, 1974.

<sup>20</sup> Vid. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'Architecture française...*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>21</sup> Vid. *Indice sur le griffonnement de Cordouan*. 1606, s.f., s.l., 1606. Tinta negra y lavado en colores sobre papel, 432 x 342 mm. (*Archives de l'Inspection du Génie*, art. 21, Sect. 9, § 6, Cart. 1, n.º 25), y *Carte de la situation de la Tour de Cordouan à l'Embouchure de la Garonne* (detalle), [François] Ferry, s.l., 2 agosto 1692. Tinta negra y lavado en colores

<sup>17</sup> En estos momentos me hallo preparando un trabajo de investigación sobre *La intervención de los ingenieros militares en la introducción y el desarrollo del clasicismo en la arquitectura y el urbanismo de los siglos XVI, XVII y XVIII*, para el cual fui invitado como Profesor Investigador Asociado por el Office for History of Science and Technology de la University of California, Berkeley, durante el curso 1992-1993.

Bernard Forest de Belidor, en su *Architecture Hydraulique*, hacía, siglo y medio más tarde, una completa descripción textual y gráfica del faro girondés, afirmando que «depuis les superbes Phares bâtis par les anciens, il n'en a point paru de plus augus-

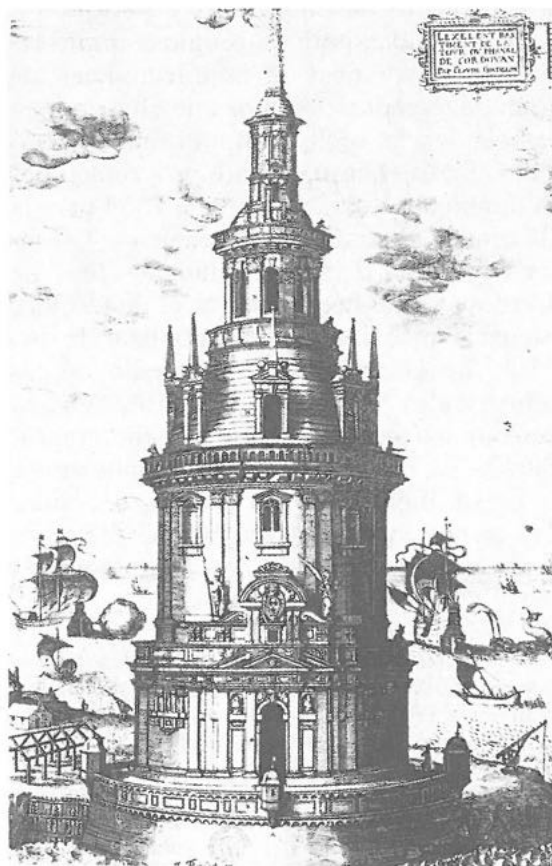


Fig. 1.

te ni de plus important que la fameuse Tour de Cordouan»<sup>22</sup>. Los criterios que otorgaban el calificativo de extraordinaria a la linterna francesa bebían del gusto por lo clásico; estética que, a su vez, había defini-

sobre papel, 335 x 455 mm. (Archives de l'Inspection du Génie, art. 21, sect. 9, § 6, cart. 1, n.º 25).

Sobre la cuestión de los faros en el contexto político, histórico y técnico del momento, *vid.* René Faille, «Les Phares et la signalisation au XVII<sup>e</sup> siècle», en *XVII<sup>e</sup> siècle*, 1970, n.º 86-87, pp. 39-81, y René Faille, *Vauban, le Corps des ingénieurs militaires et les phares* (separata de *Vauban. Bulletin de Liaison du Génie*, n.ºs 42-43), París, 1974.

<sup>22</sup> *Vid.* Bernard Forest de Belidor, *Architecture Hydraulique. Seconde Partie qui comprend l'art de diriger les eaux de la Mer & et des Rivières à l'avantage de la défense des Places, du Commerce, & de l'Agriculture...*, tomo II, París, Charles-Antoine Jambert, 1753, p. 151.

do estilísticamente el proyecto original de Louis de Foix.

El faro girondés, de unos 50 metros de altura, era para los navegantes «le plus beau de l'Europe, n'en connoissant point de plus magnifique & d'une exécution aussi hardie»<sup>23</sup>. Sin embargo, en las opiniones de los teóricos de la ingeniería civil existían ciertas incoherencias, básicamente aplicables a cuestiones relativas al decoro arquitectónico. Así, Bernard Forest de Belidor criticaba el exceso ornamental de la torre, concluyendo que en obras de ingeniería hidráulica los arquitectos no resultaban ser los proyectistas más adecuados para obtener un resultado satisfactoriamente conveniente: «Il est seulement fâcheux qu'un aussi bel édifice soit placé dans le lieu le plus ingrat du monde, qui ne méritoit point assurément la dépense qu'on y a faite; mais voila comme en usent assez ordinairement ceux qui ne sont qu'Architectes, qui mettent sans distinction des ornemens par tout, sans trop se soucier de remplir l'objet principal»<sup>24</sup>. Esta falta de decoro en cuanto al aspecto de la obra y su finalidad principal llevaba a Belidor a sentenciar que, «comme ce n'est point toujours la majeste d'un édifice qui en augmente les proprietes, l'on s'est contenté, dans presque tous les endroits où un fanal étoit nécessaire, d'y élever une simple Tour portant une lanterne pour éclairer de loin...»<sup>25</sup>. Estos juicios planteaban nuevamente las reflexiones realizadas con anterioridad por los reconocidos teóricos, arquitectos e ingenieros Claude Perrault, Charles-Augustin d'Aviler y Jacques-François Blondel. En este sentido, el lenguaje formal *clasicista* —mejor sería decir «amaneradamente» clasicista— empleado en la *Tour* de Cordouan resultaba incompatible con los propios criterios teóricos esencialmente clásicos que habían de ordenar la utilización de esos recursos materiales. Bien es cierto que las críticas de Belidor aparecían a mediados del siglo XVIII, momento en el que la normalización teórica de la arquitectura podía ofrecer esa nueva visión más profundamente clasicista, y no a

<sup>23</sup> *Vid.* Bernard Forest de Belidor, *Architecture Hydraulique...*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 154.

finales del siglo XVI, cuando la evolución de los postulados arquitectónicos renacentistas en Francia tendía más bien a la simple adopción de los repertorios formales y tipológicos, sin atender a reflexiones teóricas de envergadura.

Francia es el marco referencial para una buena parte de las empresas arquitectónicas desarrolladas por la monarquía borbónica española durante la primera mitad del siglo XVIII. Y es aquí donde hemos de introducirnos en el proyecto que el ingeniero Miguel Marín presentó para el puerto de Barcelona en 1740. El Ingeniero Director de Cataluña recibió el encargo de presentar un plan de adecuación y reforma del puerto barcelonés para evitar los efectos naturales que las corrientes marinas ejercían sobre éste. Miguel Marín elaboró su proyecto, consistente básicamente en la doble prolongación del muelle para impedir el cerramiento del puerto por las arenas sedimentadas a su entrada<sup>26</sup>. Esta nueva organización del fondeadero contemplaba la erección de un faro de grandes proporciones en el extremo del muelle a construir que sustituiría al ya existente al final del antiguo andén (fig. 2)<sup>27</sup>. El diseño de Marín ofrecía un faro monumental de unos 40 metros de altura sobre un reducto de planta elíptica protegido perimetralmente por 18 piezas de artillería (fig. 3)<sup>28</sup>. Su estructura en alzado quedaba constituida por tres cuerpos cilíndricos superpuestos de diferentes diámetros, coronado el último de ellos por una

cubierta cupulada rematada por una linterna.

Hasta ese momento, el faro existente en el muelle de la Ciudad Condal consistía en una estructura mixta de obra y madera cuya eficacia no era del todo satisfactoria. La prolongación planeada permitía pensar en la construcción de una nueva linterna, puesto que el nuevo espigón de levante quedaría sin señalización luminosa. Miguel

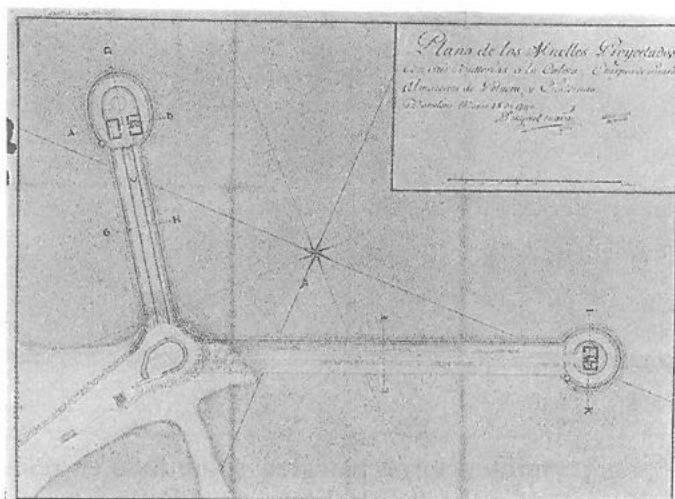


Fig. 2.

Marín diseñó un proyecto que ascendía a 2.975.717 reales 14 dineros de arditos, de los cuales 70.000 reales 20 dineros (el 2,35 por ciento del total) correspondía a la edificación del faro<sup>29</sup>. El Ingeniero Director organizó los tres cuerpos con la sucesión ascendente de los órdenes toscano, jónico y corintio. La articulación de dichos órdenes en el paramento se conseguía mediante la presencia de pilastras apareadas en discreto

<sup>26</sup> En torno a esta cuestión presentaré en el VI Seminario «Arquitectura y Ciudad», a celebrar en Melilla en fechas próximas al X Congreso Nacional del C.E.H.A., una ponencia sobre «El puerto de Barcelona. Reformas durante el reinado de Felipe V».

Acerca de las obras en los puertos españoles durante el siglo XVIII, *vid.*, de forma general, Soledad Burdalo, «Obras portuarias. La alternativa marinera», en MOPU. Revista del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, n.º 356, Las obras públicas en el siglo XVIII, Madrid, julio-agosto 1988, pp. 110-130.

<sup>27</sup> Plano de los Muelles Projectados con sus Baterías a la Cabeza, Cuerpos de Guardias, Almacenes de Polvora y Cisternas: Miguel Marín, Barcelona, 18 marzo 1740. Tinta negra y lavado en colores sobre papel, 454 x 618 mm. (Archivo General de Simancas, Mapas, Planos y Dibujos, IX-15).

<sup>28</sup> Elevación de la Linterna y perfil de los Cuerpos de Guardias y Almacén de polvora según la línea A. B., Miguel Marín, Barcelona, 18 marzo 1740. Tinta negra y lavado en colores sobre papel, 314 x 429 mm. (Archivo General de Simancas, Mapas, Planos y Dibujos, VII-12).

<sup>29</sup> Vid. Relación y Tanteo del Coste que tendran los dos Muelles mayor, y menor que se proponen en el Puerto de Barcelona; a saver el mayor prolongado desde la Cabeza del que existe, con la direccion a la falda de la Montaña de Monjuich, al pie de la Hermita de San Beltrant con una Batería circular a barbeta a su extremo, y en ella sus Cuerpos de Guardia, Almacén de Polvora, y Cisterna; y el menor que toma su direccion al sudest del mismo punto, para detener, e impedir la entrada de las arenas, que introduce el Rio Besós en el Puerto, en cuya cabeza se propone una Batería Elíptica, también a barbeta, con su linterna, y los Cuerpos de Guardia, Almacén de Polvora, y Cisterna, como en la antecedente, y es como se sigue: Miguel Marín, Barcelona, 18 marzo 1740 (Archivo General de Simancas, Marina, 382/51).



relieve enmarcando edículas y falsas edículas.

El alzado del faro proyectado por Miguel Marín, a pesar de las diferencias particulares, remite directamente al modelo francés de la *Tour de Cordouan*<sup>30</sup>. Las si-

pretados en la linterna barcelonesa en forma de «ojos de buey» verticales según la tradición decorativa franco-flamenca<sup>32</sup>, seguida por el Ingeniero General Jorge Próspero Verboom en el diseño de los edificios de la Ciudadela de Barcelona, concre-

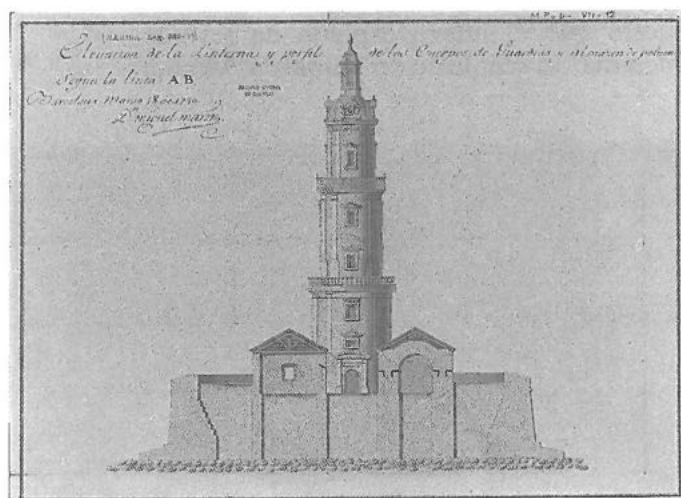


Fig. 3.

mitudes son patentes, sobre todo en relación al estado del faro girondés tras las intervenciones ejecutadas durante el primer cuarto del siglo XVIII, que modificaban su aspecto externo original con la eliminación de esporádicos rasgos estilísticos gotizantes (ventanas geminadas de gusto medieval en el segundo cuerpo de la torre), y la homogeneización del conjunto en un tono decorosamente clasicista a base de introducir nuevos elementos (fig. 4)<sup>31</sup>. Los atributos italianos característicos de la estética serliano-vignolesca que aparecen en el faro francés (por ejemplo, las mansardas sobre la cubierta de la primera cúpula) son inter-

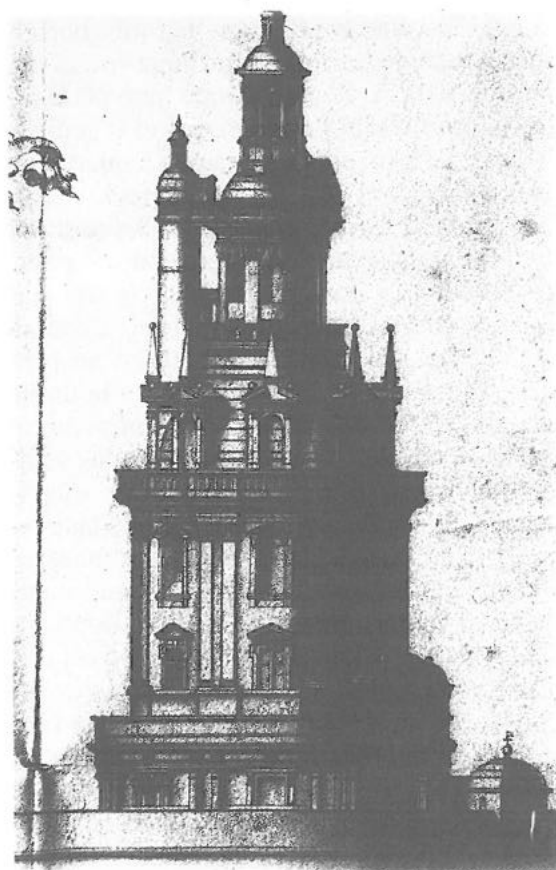


Fig. 4.

tamente en su arsenal (fig. 5)<sup>33</sup>. Hemos insistido en numerosas ocasiones sobre la trascendencia de los tipos y modelos introducidos y utilizados en el fuerte abaluarta-

<sup>30</sup> No parece probable una intención por parte de Miguel Marín de emular el faro de Alejandría en su proyecto barcelonés. Si existió ese propósito en la rehabilitación de la Torre de Hércules en La Coruña, concluida en 1791 bajo el control del ingeniero del Cuerpo de Hidráulicos de Marina Eustaquio Giannini. Sobre este faro gallego, *vid.* el clásico estudio de José Cornide, «Investigaciones sobre la fundación y fábrica de la Torre llamada de Hércules», La Coruña, La Voz de Galicia, s.a.

<sup>31</sup> *Coupe et Elevation de la Tour de Cordouan* (detalle), s.f. [Pierre de La Salle, Sieur de Vitry]; s.l., s.a. [27 septiembre 1727]. Tinta negra y lavado en colores sobre papel, 518 x 730 mm. (Archives de l'Inspection du Génie, art.21, sect. 9, § 6, cart. 1, n.º 25, dessein 2).

<sup>32</sup> El término «franco-flamenco» debe ser aplicado únicamente como calificativo de ciertas características estilísticas vinculadas geográficamente al sur de los Países Bajos y al norte de Francia, es decir, al Flandes francés. *Vid.* al respecto Juan Miguel Muñoz Corbalán, «El ejército como vía de transmisión de modelos flamencos en el siglo XVIII. La Ciudadela de Barcelona», en *Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 1990, vol. II, pp. 369-380.

<sup>33</sup> *Perfil del Arçenal de la Cuidadela de Barcelona hecho por D.º Diego Butler, Cadete del Reximiento de Hibernia*, Diego Butler, s.l. [Barcelona], s.a. [11 noviembre 1724]. Tinta negra y lavado en colores sobre papel, 255 x 635 mm. (Archivo General de Simancas, Mapas, Planos y Dibujos, V-83).



do barcelonés, pero en este caso las principales referencias apuntan con claridad hacia el ejemplo girondés. Detalles concretos como los pares de cartelas en los frisos sobre las ventanas adinteladas y los sencillos orejones en sus marcos remiten a la *Tour de Cordouan* tras las reformas setecentistas. No es necesario volver a insistir en la fama alcanzada por el faro francés, en boca de otros ingenieros intervinientes en su reforma a mediados del siglo XVIII, «le plus beau qu'il y ait en France»<sup>34</sup>, sin embargo, sí es trascendental mencionar otro dato que permitirá entender con claridad la génesis proyectual de la linterna barcelonesa.

El propio Miguel Marín nos ofrece la información oportuna para establecer convincentemente su fuente de inspiración. El Ingeniero Director debió conocer personalmente *in situ* la *Tour de Cordouan*. Y es muy probable, a la vista de la documentación existente, que interviniera profesionalmente en las obras de reforma y mejora del faro girondés, lo cual permitiría establecer el nexo directo entre éste y el proyecto de 1740 para el puerto de la Ciudad Condal. Miguel Marín, en una memoria redactada durante la primavera de 1743 a propósito de la continuación de las obras de prolongación del muelle barcelonés, justificaba la viabilidad de su proyecto en función de la experiencia acumulada en obras de infraestructura hidráulica ejecutadas en las costas francesas. Los argumentos para defender sus propuestas se basaban en que los edificios diseñados para la reestructuración del puerto de Barcelona en forma de completo arsenal naval se habían «arreglado a los arcenes de Tolón y Rochefort para los navíos, y a el de Marsella para galeras»<sup>35</sup>. Y lo más importante de todo: su experiencia acumulada en tales menesteres tras doce años de servicio en Francia, «y siempre en los puertos de mar»<sup>36</sup>.

Para acabar de ratificar nuestras hipótesis, Miguel Marín indicaba que, en 1729, el ministro José Patiño, «enterado de ello», le mandó pasar a Cádiz con el fin de levantar un proyecto para el arsenal de La Carraca, cosa que llevó a cabo inmediatamente. Los datos biográficos conocidos hasta la fecha sobre Miguel Marín respecto de su servicio en España indican un mudo paréntesis entre la primavera de 1718, en que fue nombrado Ingeniero en Segunda<sup>37</sup>, y la ya citada por él mismo actividad gaditana en 1729; silencio que correspondería a su destino en Francia, coincidiendo con las obras realizadas en la *Tour de Cordouan* en torno a 1720-1727.



Fig. 5.

A pesar de la complejidad ornamental del faro girondés —con elementos iconográficos en forma escultórica y mayor riqueza cuantitativa en la decoración de órdenes y molduras—, la linterna barcelonesa, dentro de su mayor sobriedad, recogía insinuaciones características de su modelo francés. Tal es el caso del frontón de segmento circular para la entrada a la torre, que rememora el coronamiento de Cordouan sobre el acceso a la capilla de la planta baja; o la puerta principal con arco de medio punto y los frontones que culminan las ventanas. En el caso de la Ciudad Condal, los modelos son reinterpretados más bien por insinuación que por literalidad, producto del recuerdo *in situ* del faro girondés por parte de Miguel Marín.

Otros datos ofrecen posibles nuevas conexiones entre la *Tour de Cordouan* y la ac-

<sup>34</sup> Vid. *Tour de Cordouan. Plans, Coupe et Élévation*, Reveillaud, s.l., 1742. Tinta negra y lavado en colores sobre papel, 988 x 683 mm. (Archives de l'Inspection du Génie, art. 21, sect. 9, § 6, cart. 1, n.º 25). Este plano fue recogido por el famoso ingeniero y cartógrafo francés Claude Masse en su *Recueil des plans de Saintonge*, tomo IV, hojas 73-75.

<sup>35</sup> Vid. comunicación de Miguel Marín al Marqués de la Ensenada, Ministro de la Guerra; Barcelona, 4 junio 1743 (Archivo General de Simancas, Marina, 382/349).

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Vid. Horacio Capel Sáez et al., *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico de su labor científica y espacial*, Barcelona, Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona / Cátedra de Geografía Humana, 1983, p. 295.

tividad de los ingenieros de la Corona española. Bernard Forest de Belidor, en su *Architecture Hydraulique*, comentaba la elaboración de una memoria manuscrita sobre las propiedades de los puertos marítimos por un tal Flobert, Ingeniero Jefe francés al servicio de Felipe V, texto que el propio tratadista galo conoció<sup>38</sup>. Por otro lado, el conocimiento del faro girondés por Miguel Marín fue paralelo, con toda probabilidad, al contacto profesional con el Ingeniero Jefe de Burdeos Pierre de La Salle, Sieur de Vitry, quien llevó, desde 1720, la dirección de las obras de reforma de la linterna en la *Tour* de Cordouan. Según Belidor, la actividad de Vitry consistió en «rechercher les moyens d'en rétablir l'ancienne hauteur par une lanterne qui ne fût point sujette aux mêmes inconvénients que la précédente, dont un des plus essentiels étoit d'avoir de si larges trémaux, qu'ils ombrageoient une bonne partie de la lumière que le feu rendoit»<sup>39</sup>.

Esta reflexión del gran tratadista en arquitectura civil e hidráulica nos conduce una vez más a la polémica entre las competencias de la arquitectura y de la ingeniería. Ya vimos cómo en el caso de la *Tour* de Cordouan no existían dudas acerca de la monumentalidad de la obra. Sin embargo, sus características formales entraban en conflicto con la función técnica para la cual había sido erigida; y es ahí donde la crítica a la falta de propiedad en las rejillas de protección de la llama en la linterna constituye una clara muestra de esa falta de adaptación de los recursos constructivos a la coherencia de los condicionamientos técnicos. Durante poco más de un siglo, la utilización del faro por la Corona francesa como símbolo del poder monárquico fue efectivo. De hecho, Bernard Forest de Belidor, en su descripción arquitectónica, era muy explícito al respecto del obvio progra-

ma iconográfico de exaltación de la Corona: «Je ne dis rien du dôme ni de la lanterne qui sont au-dessus, non plus que de la belle Architecture qui en fait la décoration intérieure & extérieure, étant aisé d'en juger par l'inspection du profil & de l'élévation; j'ajouterai seulement que les Armes de France sont sur le fronton du premier étage, accompagnées de deux figures en pierre, dont l'une représente Mars avec ses attributs ordinaires, & l'autre une femme tenant en main une palme, & de l'autre une couronne à diadème [...]»<sup>40</sup>.

El planteamiento crítico con respecto al faro girondés era claro, puesto que los puntos conflictivos de la edificación correspondían básicamente a las partes más funcionales del conjunto, es decir, a la propia linterna. En relación al faro proyectado por Miguel Marín, no ha sido posible hallar documentación en la cual se juzgara su diseño atendiendo a criterios teóricos o técnicos. Probablemente, las autoridades competentes elogiaron en su momento la presencia monumental de aquél, aunque siguiendo criterios pragmáticamente realistas considerasen que su ejecución representaría un gasto desproporcionado en relación al destino previsto, máxime teniendo en cuenta la precariedad de los recursos económicos disponibles.

Ya vimos cómo algún ingeniero había expresado sus opiniones sobre cuestiones relativas al decoro y a la conveniencia de determinadas formas arquitectónicas en contextos urbanísticos particulares. El hecho de que finalmente fuera descartada su erección (en las nuevas propuestas presentadas por Miguel Marín en 1745 para las obras del muelle ya había desaparecido de los planos la linterna) y se edificara en el puerto de Barcelona un faro de dimensiones más reducidas y estéticamente menos presuntuoso, puede ser considerado como un triunfo de la razón funcional sobre el gusto por la impresión visual de las formas externas. Quizá sin demasiada consciencia fueron seguidos parecidos postulados clasicistas a los defendidos por los teóricos franceses citados más arriba. Lo cierto es que, al margen del purismo funcional, siempre hubo tendencia a desahogar los

<sup>38</sup> No hay más datos sobre el susodicho Flobert. Solamente que era «si connu par les opérations brillantes qui l'ont distingué dans les dernières Guerres d'Italie & ailleurs» (vid. Bernard Forest de Belidor, *Architecture Hydraulique...*, op. cit., p. IV). Anne Blanchard, en su *Dictionnaire des Ingénieurs militaires. 1691-1791*, Montpellier, C.N.R.S. / Université Paul Valéry, 1981, no proporciona ningún dato sobre la identidad de este ingeniero.

<sup>39</sup> Vid. Bernard Forest de Belidor, *Architecture Hydraulique...*, op. cit., p. 153.

<sup>40</sup> *Ibid.*

instintos creativos por parte de los ingenieros. Sin ir excesivamente mucho más lejos, el que fuera más tarde diseñador del nuevo Barrio de la Barceloneta e Ingeniero General, Juan Martín Zermeno, presentó en 1772, año de su fallecimiento, un proyecto de faro para el puerto de Málaga en el que recogía, aunque más discretamente, el espíritu monumental del ideado por Miguel Marín en 1740.

Es evidente, pues, a partir del proyecto analizado en estas líneas, la diacronía existente entre dos visiones *clasicistas* del hecho arquitectónico en la mente de algunos ingenieros militares y arquitectos. Por un lado los criterios teóricos según los cuales la primacía de los aspectos funcionales y estructurales debía organizar la conveniente apariencia de una edificación; por el otro (la vía elegida por Miguel Marín, al menos en este caso particular, y también la

de Louis de Foix en la *Tour de Cordouan*), la suposición de que la utilización de elementos estilísticos y formales característicamente «clásicos» (órdenes, iconografía, etc.) al margen del decoro arquitectónico podría ser suficiente para dar validez clásica al producto material de la edificación. He aquí el conflicto de la superficialidad en la proyección arquitectónica, consecuencia probable de unas limitaciones en la formación teórica. El error de Miguel Marín no fue, seguramente, basar su diseño en el modelo girondés, sino pretender que la monumentalidad exigida por la monarquía francesa para Cordouan pudiera ser transvasada sin matizaciones al caso español. Ni el Real Erario ni las intenciones propagandísticas exteriores de la Corona hispánica en tiempos de Felipe V favorecerían ese alto nivel de consciente *clasicismo*.





# NOTICIA SOBRE UN MANUSCRITO DE MODELOS DEL ARQUITECTO ANTONIO DE ECHEVARRÍA

JAIONE VELILLA IRIONDO

1. De manera fortuita ha llegado a nuestras manos una obra manuscrita del arquitecto Antonio de Echevarría. Tanto por razones de espacio como porque aún estamos trabajando sobre el tema, nos limitaremos a darlo a conocer y a establecer una primera aproximación a lo que habrá de ser un estudio más extenso.

Se trata de un libro de 53 x 36 cm., redactado y dibujado en Bilbao entre los años 1823 a 1841<sup>1</sup>. Consta de dos partes. La primera está formada por 37 hojas con dibujos y comentarios sobre los órdenes clásicos. La segunda son 73 hojas que presentan modelos de diferentes tipos de edificios, con dibujos y explicaciones. Algunas ilustraciones van parcialmente coloreadas. El manuscrito confiesa una finalidad pedagógica: «Facilitar el estudio a los principiantes que desean seguir el Estudio hermoso de la Arquitectura Griega Romana». Probablemente Antonio Echevarría intentaba, desde el mismo Bilbao, preparar a futuros alumnos de la Academia de San Fernando. Que sepamos, el único antecedente encaminado a fomentar la enseñanza de la arquitectura en la villa fue la fundación, en 1776, de una escuela de dibujo. Pero en ella las enseñanzas se centraron fundamentalmente en el dibujo aplicado a la decoración<sup>2</sup>.

No pretende el autor hacer un tratado, sino un libro de modelos. Se trata de presentar una selección de los «edificios más distinguidos que se conocen de diferentes

reños del Mundo». Incluye además proyectos propios. Aunque no conocemos el *Álbum de proyectos* de Fornés y Gurrea, suponemos, a tenor de los comentarios de Antonio Bonet, que pueden asemejarse. Ambos ofrecen un repertorio de edificios siguiendo una concepción tipológica, presentan modelos completos y consolidados por la tradición y, como se ha indicado más arriba respecto a Echevarría, en ambos hay también un propósito pedagógico. Bonet reconoce un importante papel al *Álbum* de Fornés, dada la escasez en España de estos repertorios, lo cual sirve también para valorar mejor el intento de Echevarría, pese a que nunca se llegó a imprimir. Los dos pertenecen también a la corriente neoclásica tardía de la primera mitad del siglo XIX<sup>3</sup>.

La primera parte se dedica a mostrar los órdenes clásicos «arreglados á Vitrubio, [...] el carácter de los cinco que se tienen por Base fundamental de la edificación de obras de arquitectura se distingue en sus proporciones, y figura de cada uno». A continuación se pasa a explicar «las clases de intercolumnios del mismo Vitrubio», para después hacer lo propio con las «Fachadas de Templos antiguos según Vitrubio».

Seguidamente incluye unos comentarios teóricos, no demasiado extensos, bajo el epígrafe «De la arquitectura en general». A través de ellos se puede descubrir su concepción de la arquitectura, que «es la ciencia de construir los edificios observando buenas proporciones y leyes del Arte, em-

<sup>1</sup> Una parte considerable de los trabajos que incluye se fecha en los años 1837-1839. Hay que suponer que por la inactividad profesional resultante de la primera Guerra Carlista (1833-1840).

<sup>2</sup> Barrio Loza, José Ángel, «Algunos aspectos del arte», en *Bizkaia. 1789-1814*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1989, p. 175.

<sup>3</sup> Bonet Correa, Antonio, «Manuel Fornés y Gurrea, tratadista de arquitectura del tardo-neoclasicismo», en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 326 y ss.

pleando oportunamente los adornos más elegantes que sean posibles». Su modelo es la arquitectura griega y romana, «la más hermosa por la armonía de sus proporciones, buen gusto de sus perfiles, oportuna aplicación, y riqueza de sus adornos elegantes, y estilo grandioso así en el todo como en sus partes». Comprendió el sentido de la arquitectura clásica como fundamento para una arquitectura proporcionada, modular y, en su caso, plenamente racionalista y alejada de toda idea de decorativismo. Pero aun siendo esto así, también atribuye a los órdenes un papel fundamental como elementos de ornato: «Con estos cinco órdenes se pueden adornar toda clase de edificios, que se conocen y pueden inventarse sobre la tierra».

Expone con contundencia sus opiniones sobre la arquitectura gótica, a la que condena porque «se aparta enteramente de las otras mas bien proporcionadas, [...] sus perfiles no guardan proporcion con el todo y sus adornos caprichosos que carecen de buen gusto». Desaprueba la falta de orden y proporción de sus columnas «caladas con bastoncillos, en general muy languidas y desproporcionadas con diferentes molduras de imaginacion Caprichosa, en unos edificios muchas columnitas muy sutiles en otros machones muy formidables con muchos calaos arbitrarios, en otros mezclando algunas partes de la Arquitectura Griega con su arquitectura Gotica». Sin embargo, no deja de reconocer su «mucha solidez y Maravilloso aspecto por el artificio de su execucion».

La belleza de los edificios deriva de hacerlos «adornados con el ornato más elegante que sea posible cada uno en su clase. El ornato de los edificios se encamina á que parezcan hermosos por su exterior y por su interior, como dice Vitrubio en su lib<sup>o</sup> 1.<sup>o</sup> Cap. 3.<sup>o</sup> hablando de la hermosura en que el aspecto de la obra fuere agradable y de buen gusto y sus miembros arreglados a la cimetria en dimensiones y proporciones tendra velleza».

En la línea más clásica de interpretación, ve esa cualidad de belleza que más caracteriza a la arquitectura «en el orden que se observa en las obras de la naturaleza entre las cuales siendo la mas perfecta la del cuerpo humano», ya los antiguos se resolvieron a tomar como modelo y «á poner en

algun arreglo las reglas de los ordenes de Arquitectura». Hace un elogio de las academias «qué tienen establecidas las naciones cultas» y parecen ser las guardianas del «gusto universal».

Más interés tiene la otra parte, que presenta edificios de diferentes tipos, atendiendo al uso, al promotor y a la importancia de la ciudad en que podrían construirse. A través de algunos de ellos podemos comprobar su formación y la procedencia de sus modelos: Vitruvio —citado en siete ocasiones—, Vignola, Palladio —hace mención a capítulos concretos— y Durand, al que cita como modelo para un palacio real. Pero quizá aún de mayor interés es la proyectación personal de algunos edificios, como la Casa de Juntas de Gernika, cuya autoría era ya conocida, otros en los que se sabía de su intervención pero no el grado de ella, y, finalmente, otros que no le habían sido aún atribuidos. Todos ellos de un estilo clasicista y monumental.

2. A continuación haremos un recuento por tipologías de los proyectos que ofrece. Se presentan dos *plazas*, una de ellas «con calles cubiertas de cristales, y con oficinas de comercio, Aduana, tiendas etc. al rededor». En torno a un cuadrado central hueco corren dos cuadrados concéntricos, separados a todo lo largo de las cuatro alas por un corredor cubierto. Las tiendas se localizan por especialidades. Hay también casa de moneda, bolsa de comercio, tribunal, peso real, café «con las comodidades correspondientes» y parador o posada. En el centro de la plaza coloca un obelisco y dos fuentes. La otra plaza (1837) presenta tres de las fachadas iguales entre sí (Casa Consistorial, Coliseo y Bolsa de Comercio): dos plantas sobre arcadas de pilares cuadrados; el cuerpo central se subraya por medio de un orden dórico de seis columnas adosadas, y ático con escudos superpuestos. Es muy semejante a la Plaza Nueva de Bilbao. La cuarta fachada aloja en su parte central una iglesia. Podemos considerarla como el ideal que a Echevarría le hubiese gustado realizar y que no pudo hacer.

En cuanto a las *casas consistoriales*, aparecen cuatro; una de ellas, que debe ocupar una de las plazas propuestas, se asemeja al edificio principal (pensado para Palacio de la Diputación) de la actual Plaza

Nueva de Bilbao. Otra es un edificio exento, alargado, muy parecido, pero con frontón y columnas adosadas en lugar de pilas-tras. Tiene «Soportales espaciosos para el paseo publico del Pueblo», mercado y panadería «para el Pue<sup>o</sup>», peso, depósito de vino y aceite, oficinas para llevar «razon de los derechos municipales», salón de refrescos y «funciones de regocijos publicos», así como biblioteca. El tercer proyecto es un edificio cuadrado, alrededor de un patio. En la fachada principal, el cuerpo central se proyecta hacia afuera, lo que permite crear, sobre las arcadas, una galería de orden dórico gigante exento, coronado con escudo. A lápiz se estudia la posibilidad de un templete circular. En la fachada posterior no sólo es el cuerpo central el que avanza, sino también los extremos. La planta del cuarto modelo es un rectángulo dividido en dos por un cuerpo que define el eje, formando dos patios, esquema que repetirá en varias ocasiones.

El proyecto para la Casa de Juntas de Gernika es de 1827, pero parte fue vuelto a delinear en 1839. Excusamos el comentario, por ser más conocido.

Hizo dos proyectos para *palacios de diputaciones*. El primero es un cuadrado en torno a un patio abierto en arcadas. La fachada principal lleva el cuerpo central ligeramente sobresaliente, formando en las dos plantas superiores un pórtico exástilo de orden jónico gigante. Hay que reseñar la presencia de un atrio tetrástilo en la entrada principal. El segundo presenta la novedad de disponer un cuerpo destinado a cárcel, separado del edificio principal.

En tipología muy semejante, cuadrados en torno a un patio con arcadas, propone algunos edificios con varias funciones combinadas, que servirían como casas de villa, tribunales, aduanas y bolsas. Dentro del mismo tipo, otros son más específicos: aduana, tribunal de justicia, con cárcel para los reos, o un parador de diligencias.

Para la función de *bolsas de comercio*, además de las que propone formando parte de conjuntos de edificios, ofrece dos ejemplos ya construidos, en San Petersburgo y en París, de orden dórico y corintio, respectivamente. Son bastante semejantes: perípteros, de orden gigante sobre escalinatas. En su estructura interior, ambos están concebidos articulando dependencias en

torno a un gran espacio central longitudinal. No dice de dónde ha tomado los modelos.

Muestra un sólo ejemplo de *teatro*, para 1.000-1.400 espectadores. Es semejante al de Silvestre Pérez para Vitoria y prácticamente exacto al desaparecido del Arenal de Bilbao, obra de Escondrillas en 1839<sup>4</sup>. Sin embargo, el proyecto de Echevarría es de 1838, lo cual hace sospechar que, o Escondrillas conoció el proyecto de Echevarría, o éste había visto uno de Escondrillas anterior. Es un tipo claramente derivado de Palladio<sup>5</sup>.

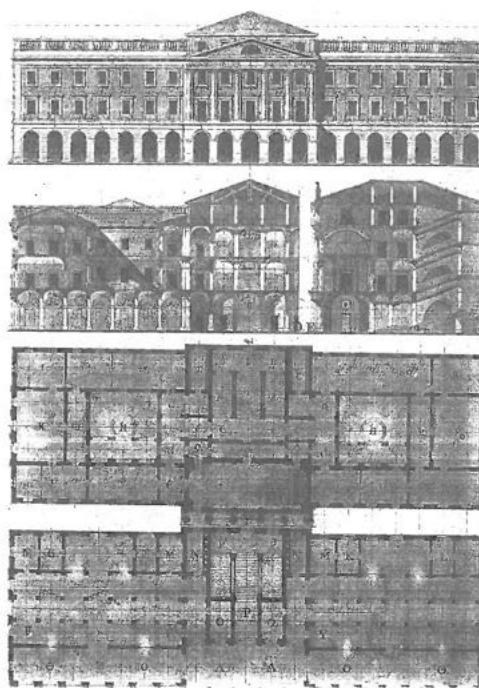


Fig. 1. 1837. Casa consistorial para un pueblo capital de provincia.

3. Especial interés dedica a los *hospitales*, con cuatro ejemplos. El primero, para 280-300 enfermos, es de 1823, reformado en 1824, «Siendo, Arquitecto». Un rectángulo apaisado queda dividido en dos por un cuerpo en el eje central, formando dos patios con fuentes en el centro. En ese eje se sitúa la entrada principal: un pórtico

<sup>4</sup> Cenicacelaya, Javier, y Saloña, Íñigo, «Catálogo de edificios», en *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1990, p. 275.

<sup>5</sup> Vid. lám. XV de *Los cuatro Libros de Arquitectura*, Edición de Joseph Francisco Ortiz y Sanz, Madrid, 1797.



*in antis* sobre escalinata. A continuación se dispone una escalera y una capilla de planta circular, precedida de un segundo pórtico; en la parte posterior un jardín, rodeado por edificios que prolongan los lados menores del rectángulo y se cierran con una media elipse. Otro hospital, para 600-700 enfermos, sigue el esquema que se impuso desde el Renacimiento para esta tipología: cruz inscrita en cuadrado, con patios entre los brazos. El primer tramo del brazo de la cruz acoge una iglesia. El cuerpo central de la fachada principal se subraya en altura y ornamentación: dos columnas de orden dórico gigante formando un pórtico excavado, flanqueado por dos cuerpos, con un ático, escudo y frontón y, sobre él, una torre en cada uno de sus extremos. El tramo de la cruz del eje central, en línea con la iglesia, es abierto y se dispone un aljibe rodeado de un paseo. El tercero, de influencia palladiana, es para 400-500 enfermos, y el cuarto para 700-800.

La idea de salud pública tenía un complemento en los *balnearios*. Echevarría proyecta uno para El Molinar, en Carranza (Vizcaya). Los primeros planos son de 1831, que se completarán con otros para la casa de baños, en 1839. Se trata de unas formas inspiradas en Palladio<sup>6</sup>: cuerpo central cuadrangular y sobresaliente en planta, con dos alas laterales de las que parten otras dos perpendiculares, formando un rectángulo abierto por el frente. Muy en consonancia con el tipo, dispone en su fachada principal una ventana termal. No es el actual.

Igualmente las *casas de beneficencia*, como no podía ser menos, atraen su atención. Ofrece dos: una para 300-400 varones pobres, y otra para 800-870, ambas de orden dórico. Tienen diversos talleres (alfarería, telas de lino y estambres, zapatos y alpargatas, carpintería, herrería, latonería y cerrajería), imprenta y librería, y salas de enseñanza de buenas costumbres, primeras letras y religión, dormitorios separados por edades, amplios patios con fuentes, etc.; también, la mayor de ellas, cárceles y calabozos para delincuentes. La planta cuadrangular es de estructura compleja y per-

mite disponer de dos grandes patios, uno algo menor y otros seis más reducidos.

Proyecta también tres *edificios penitenciarios*. El primero, para 150 varones, tiene un pórtico tetrástilo proyectado hacia el exterior. Otro es para 350 varones, con separación de reclusos por el grado de gravedad de las faltas. Se aprecia una clara intención de salubridad, con bloques estrechos y largos que permiten que todas las dependencias puedan tener luz y ventilación. En el centro de un gran patio se sitúa un edificio circular con calabozos que dan hacia una capilla central. Hay talleres y enfermería. El tercero es un presidio perpetuo para 850 a 900 varones de todas las edades.

4. En 1839 proyecta un *seminario* para 150 a 200 individuos, siguiendo la forma, ya experimentada, de dos cuadrados con patio central, unidos por uno de los lados, en el que se dispone la iglesia. También hace un *palacio obispal*, en el mismo año.

Para la enseñanza hace dos edificios. Uno para *colegio* de ciencias y artes, para 300 ó 400 alumnos, con cuatro patios y otro mayor, rectangular, con un magnífico dórico gigante exento. El otro es una «Real Academia de nobles artes para la Capital de un Reino con los Salones correspondientes con luz para de día para Dibujo, Pintura, Escultura, Matemáticas y Arquitectura». Es una de las pocas veces que emplea el orden corintio, como conviene a un edificio dedicado a las artes. La planta es una cruz inscrita en un rectángulo, articulando cuatro patios. En los cuatro ángulos dispone salas columnarias circulares, inscritas en cuadrados, y con exedras. Igualmente coloca en el centro de la cruz y al extremo de su eje principal otras dos salas circulares con exedras. En alzado es un edificio de dos plantas, con un orden gigante de pilas-tras adosadas, un pórtico exástilo, ligeramente sobresaliente y sobre escalinata, y *tholos* en el eje de la fachada.

También proyecta un edificio como «Biblioteca Real para una Corte», con la ya mencionada planta rectangular dividida en dos. Y en el mismo año hace también un *museo* «para una corte con objeto de colocar en él las colecciones de Escultura en su planta vaja y en la principal las colecciones de pinturas de los mejores profesores de to-

<sup>6</sup> *Ibid.*, lám. XL: Villa Saraceno, en Finale (Vincenza).



das las naciones para la instrucción de los artistas y demas inteligentes y para ornamento publico de una corte». Puede recordar al Louvre, pero las columnas son individuales y adosadas, y también al Palacio Real de Caserta, aunque en este edificio las columnas sólo se disponen en el cuerpo

tránsito, y por la parte trasera en un cuerpo de mayor proyección, con una escalera monumental. En otro utiliza el repetido esquema del rectángulo dividido en dos. En la parte posterior dispone un gran patio semicircular rodeado de edificios porticados para caballerizas.

Proyecta, por último, uno «para un gran Señor dentro de Poblacion arreglado al Orden Jonico. La figura de este edificio se ha tomado de Palladio». No se corresponde exactamente con ninguna, pero presenta gran semejanza, en planta y alzado del patio interior, con la Lám. VIII de los *Cuatro Libros* (Palazzo Thiene, en Vicenza).

Finalmente, no deja de lado una tipología tan palladiana como la *villa campestre*. Como en la mayoría de sus edificios, la columna es protagonista principal: en el exterior, formando en la fachada principal un

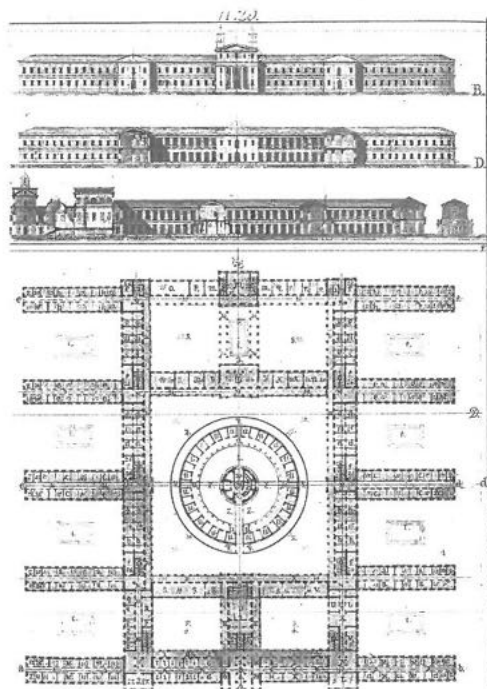


Fig. 2. 1839. Cárcel con presidio perpetuo para una capital de provincia.

central y en los extremos. La planta es un rectángulo que deja un gran patio en el que se dispone una segunda fachada, concebida también como principal, con un cuerpo central semejante al exterior, precedido de una gran escalinata.

La tipología que más parece interesarle es la del *palacio*; entre 1838 y 1839 proyecta siete, seis de ellos reales. Uno guarda cierto parecido con el de Madrid, aunque es más plano: un cuadrado del que únicamente sobresalen ligeramente los cuerpos centrales de las fachadas principal y posterior. En el patio, una doble arquería, la del segundo, con pilastras jónicas adosadas. Cabe reseñar la disposición de dos atrios tetrástilos sucesivos en el cuerpo principal y otro en la fachada posterior. La capilla es circular. En otro, una gran ala transversal queda flanqueada por otras dos longitudinales más cortas (formando una «H» apaisada). La parte central del ala transversal se proyecta hacia adelante en un pórtico te-

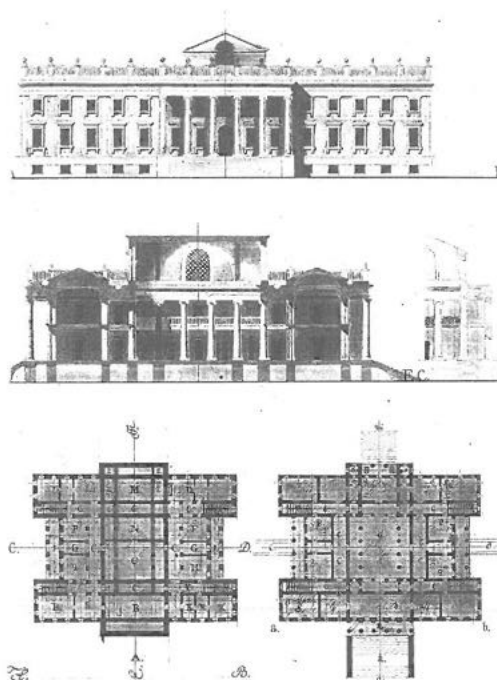


Fig. 3. 1838. Casa de campo para un gran señor.

pórtico de orden jónico gigante, sobre escalinata; en la posterior otro *in antis*, e igualmente en las laterales, configurando pórticos retrasados respecto a los extremos sobresalientes; en el interior, ocupando todo el volumen del cuerpo central del edificio, un gran salón columnado que alcanza la altura de dos plantas, igual que las columnas exteriores, dando una gran unidad al conjunto.

5. La figura de Antonio de Echevarría no ha sido hasta ahora debidamente estudiada. Sin embargo, por la importancia de su obra realizada bien merece que un estudio se ocupe de él. Ése es el trabajo en el que en este momentos estamos comprometidos. Del manuscrito no se puede deducir

que fuese un gran teórico—como ya se ha indicado, fundamentalmente pretende presentar un repertorio de modelos tipificados—, pero sí un buen conocedor de la gramática neoclásica y de las múltiples posibilidades que ofrecía.

# PROCLAMACIÓN, FIESTA Y SOLEMNIDAD EN BARCELONA: EL CLASICISMO EFÍMERO DE LA SUBIDA AL TRONO DE CARLOS IV EN 1789 A TRAVÉS DE FUENTES LITERARIAS DEL MOMENTO

LAURA GARCÍA SÁNCHEZ

Universidad de Barcelona

## EFÍMERO Y FESTIVO EN CATALUÑA

Desde época lejana, el arte efímero ha sido la expresión plástica de la fiesta. Una de sus distinciones más características era su condición provisional o transitoria, ya que se trataba de una manifestación artística fruto de una acción coyuntural o de un festejo singular. Un arte que, no obstante, al combinar una especial libertad y fantasía creativas con una rigurosa dependencia a unos motivos, unos intereses y unos fines muy concretos, expresó los gustos y las modas, los ideales estéticos y políticos, la cultura ideológica y visual de una sociedad histórica determinada. En la práctica festiva tienen cabida, principalmente, los hechos más destacados de las monarquías europeas: bodas, bautizos, onomásticas, exequias, visitas, subidas al trono, etc.

El rápido desarrollo experimentado por el arte efímero desde principios del siglo XVI puso al descubierto múltiples cuestiones. Prácticamente desde el inicio y desde un punto de vista estético, las posibilidades ideativas de cada período adoptaron los cánones clasicistas en el revestimiento escénico que decoró la ciudad. Y aunque nada ha quedado del mismo, podemos rememorar aquellas puestas en escena gracias a las detalladas crónicas, descripciones manuscritas y libros impresos concebidos para perpetuar dichos fastos y que finalizaron conformando el especial género de las Relaciones.

En Cataluña, perdida la presencia del rey con el establecimiento de la corte en Madrid, uno de los momentos especiales que revestía gran significado era la transición entre dos reinados. En el siglo XVIII, después de la guerra de Sucesión, con la imposición de los Decretos de Nueva Plan-

ta y la consiguiente supresión de las antiguas instituciones catalanas, cambió el acto del preceptivo juramento del rey ante las cortes. A partir de entonces se celebró la ceremonia de proclamación a la manera de Castilla, introducida en la Corona de Aragón con algunas peculiaridades.

## SOLEMNIDAD Y FIESTA EN BARCELONA: PROCLAMACIÓN DE CARLOS IV

Fallecido Carlos III en diciembre de 1788, su hijo y sucesor al trono Carlos IV ordenó inmediatamente la celebración de las exequias, llevadas a cabo en Barcelona en enero de 1789<sup>1</sup>. Ésta fue una de las manifestaciones con que la Ciudad Condal expresó su dolor por la muerte de Carlos III, extensiva igualmente a otros lugares de España y del mundo. Carlos III fue un rey querido y respetado; su fallecimiento dejó un respetuoso vacío en el trono español que Carlos IV se aprestó a cubrir y no a igualar. A los discursos alegóricos por el monarca fallecido se les unía la exaltación al trono del príncipe de Asturias, es decir, el ya prácticamente Carlos IV<sup>2</sup>, cuya proclama-

<sup>1</sup> Numerosísimas fueron las muestras de dolor demostradas en toda Cataluña, expresadas a través de elogios, oraciones, inscripciones, poesías, etc., y manifestadas paralelamente a las exequias reales.

<sup>2</sup> *Barcelona afligida por la muerte de su augusto monarca Don Carlos Tercero (que esté en el cielo, ) se consuela con la exaltación al trono del Serenísimo Príncipe de Asturias, su dignísimo hijo y Sucesor Don Carlos Cuarto (que Dios Guarde.) Poema heroyco* que leyó a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la Junta General de 25 de febrero de 1789 su académico numerario Don Antonio Juglá y Font. Barcelona: En la Oficina de Carlos Gibert y Tutó; *Discurso alegórico o sentimientos y gozos de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Bar-*

ción como nuevo rey, realizada el 12 de febrero de 1789, tuvo como proyección y reflejo el mecanismo festivo. Según la *Relación* correspondiente a tal efecto, «a algunos causará no poca admiración, y tal vez equivocados pensamientos el que Barcelona haya por algunos días detenido el celebrar con fiestas públicas la Proclamación de su Monarca. En esta duda permanecerían algunos pocos instruídos, y escribiéndose esto para todos, no será defecto narrar lo que algunos saben, quando es esto mismo lo que muchos pueden ignorar.

Prescindiendo del amor inexplicable con que siempre los Catalanes han obsequiado á sus Monarcas, como ya en otros hechos semejantes lo han acreditado; no obstante se hace preciso advertir, que el numerosísimo Pueblo de Barcelona en todos estos actos guarda un orden distributivo entre sus *Gremios*, los que componen diversas Artes, señalándoseles á cada uno aquella distancia, o porción de adorno, que acomoda a sus genios, y haberes; y ha sido preciso ir dando á cada Cuerpo, ó Gremio su correspondiente encargo; y asimismo acomodár el día de esta función á el de su Patrona Santa Eulalia, para de este modo hacer el día completo con la lealtad, y devoto fervor.

El primer día formado el Muy Ilustre Ayuntamiento en sus Casas Consistoriales, enarboló el Real Pendón el Señor Marqués de Puertonuevo por tres veces á presencia de la Nobleza, y un numeroso Pueblo, que correspondió con repetidos Vivas. Montaron todos en caballos ricamente enjaezados, y principiaron la marcha, acompañados de la tropa de Infantería, y Caballería, Ministros de Justicia, Reyes de Armas, Maceros, &c. Tomaron su curso por los mismos parages, y Calles, que se indican en la misma lista del adorno, y llegando á el puesto que estaba destinado a la Proclamación que era un hermoso Dosel de perspectiva en el qual estaban las armas de S. M. sostenidas por dos figuras que representaban dos Reyes de Armas, a un lado la Lealtad, y á el otro la Obediencia: con la

ceremonia de estilo se enarboló el Pendón Real, arrojándose al Pueblo varios bustos de plata significativos de la Proclamación de nuestro Augusto Monarca, cuyo acto se concluyó con repetidos vivas, aplausos y regocijos, que manifestaban sin la menor equivocación quanto aman los Catalanes á su Augusto Monarca, corroborandolo la esplendidez, y generosidad con que han practicado en obsequio de tan celebre función los adornos, que por su orden se van á explicar, y son como se siguen.

Este Muy Ilustre Ayuntamiento adornó la Plaza de sus Casas Consistoriales de colgadura carmesí, y galón de oro, con su tablado para la Musica, y otro para el Estandarte Real, un Dosel, y baxo de este los Retratos del Rey, y Reyna, toldado todo de telas, acompañado de doce arañas de Cristal <sup>3</sup>.

Comienzan desde la esquina de la plaza de la Ciudad *los Maestros Zapateros=Loseros=Esparteros=Medidores de Trigo=y Vivanderos*. Estos cubrieron toda la calle de colgadura blanca con guarnición verde al medio, y en medio de la calle un Dosel de Damasco carmesí, en el centro del qual se manifestaba el Retrato del Soberano, á lo qual dijo uno.

Si empezando hay tal primor,  
siguiendo esta amena historia,  
adelante habrá más gloria,  
siendo el adorno mayor.

*Sombrereros* Plaza del Correo, colgaduras de Damasco á una parte y otra color de caña.

Tocó al Gremio de *Carpinteros=Cerrajeros=y Ahujeros=Labradores de Sans*, y

<sup>3</sup> «... estaban en el centro los Retratos de sus Magestades baxo rico dosel, puesta muchedumbre de antorchas y luces para la noche. En el primero habia varias inscripciones en honor de este día, y digno obsequio de la Real Proclamación; de las que se transcriben como principales la que estaba baxo el Real Pendón y sus dos colaterales». *Sucinta noticia, previa a la que se dará por extenso al público, de la proclamación del señor rey Don Carlos Quarto, que Dios guarde, celebrada en la ciudad de Barcelona el día doce de Febrero de mil setecientos ochenta y nueve*. Por disposición del Muy Ilustre Ayuntamiento. Barcelona: En la Imprenta de la Viuda Piferrer, Impresora del Rey Ntro. Sr., pág. 1.

*celona al fallecimiento de el muy amado y augusto rey D. Carlos III. (que está en gloria.) y a la próxima exaltación al trono de los regios principes de Asturias*. Por Paulino Antonio Fernandez. Con Lic. Por Raymundo Martí Impresor; etc.



Llano de Barcelona el adorno desde la esquina de los Correos, toda la calle del Rey Gomir llamada vulgarmente Regomí hasta desembocar en la calle ancha. Estos Gremios hicieron su adorno llenando la una, y otra Acera de arcos lucidamente vestidos de Lencería blanca, orleada con Murta, colocando en el centro un vistoso Jardin en el qual había una Piramide de la misma Lencería rizada, y en su remate la Fama puesta á caballo, cubierta, y rematada con una media naranja; todo lo que ofrecia una vista muy agradable.

Aquí el mas curioso advierte  
un adorno muy lucido,  
ameno bien distribuido,  
y completo en toda suerte.

Desde la esquina de la calle ancha hasta la de la Carpintería...»<sup>4</sup>. La *Relación* prosigue con una detallada descripción de todos los ornatos realizados en las calles y plazas por donde se determinó que debía pasar el Real Pendón y los gremios y particulares que en ello habían sido incitados a colaborar «con el decoro que correspondiese al amor que esta Ciudad profesa á su Monarca... finalmente propuestos tres premios por el Ayuntamiento en respectiva graduación á los que sobresaliesen en los adornos que pusieran: fue singular el esmero y anhelo, con que todos se distinguieron en el gusto y suntuosidad de ellos para esta memorable función... La carrera continuaba exquisitamente adornada... El Real Palacio, y su Plaza suspendian la curiosidad. En el balcón del centro estaban colocados los Retratos de Sus Magestades baxo dosel. Su primer cuerpo llamaba la atención por el gusto de los preciosos tapices que le cubrían enteramente, y realce de los damascos en sus balcones. La galeria de la casa de la Lonja de Mar, capaz para cerca mil Personas; el adorno de la Puerta del Mar y palcos formados en la Aduana nueva, eran objeto digno de verse»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> *Sucinta relación de las fiestas de Barcelona en los dias XII, XIII, y XIV de febrero de MDCCLXXIX por la proclamación al trono de N. Augusto Monarca el Señor D. Carlos IV (que Dios guarde)*. Barcelona: Por Eulalia Piferrer Viuda; págs. 1-5.

<sup>5</sup> «Para que el Comercio de Barcelona acompañase el amor y sumo esmero con que toda la Ciudad se distinguió en solemnizar la Real Proclamación de

En medio de la Plaza, à la parte de la Puerta del Mar estaba el Alto Tablado para el acto de la Real Proclamación. Subiase a el por una escalera dispuesta en el frente. Las Armas Reales ocupaban el frontispicio, con sus lambrequines, celada, grito de guerra, divisa, y dos tenantes en forma de Reyes de Armas que la sostenían. Al lado derecho la Fidelidad, al izquierdo la Obediencia; ex-

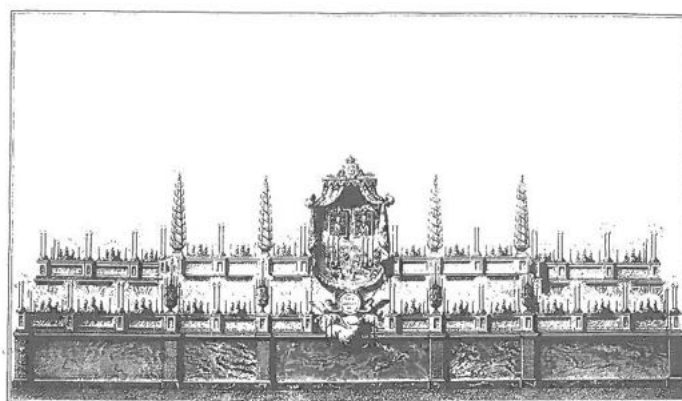


Fig. 1.

presiones muy propias en este acto para memoria de las que constantemente guarda este Pueblo a su Soberano. Lo declaraban los siguientes disticos, puestos al pie de aquellas Estatuas, como en voz de Barcelona.

ECCE NOVVM SOLIO REGEM, PATREMQUE SALVTAT,  
CAROLE, TE, ET GAVDET BARCINO CARA TIBI.

SVME FIDEM POPVLI; MEMOR ALTO PECTORE SERVA.

QVID REGI ET PATRI DVLCIVS ESSE POTEST?

VIVE DIV POPVLIS, VIVE AD FELICIA REGNA;

AVREA SCEPTRA TENE, CAROLE; CVNCTA BEA.

DA LEGES, DA IVRA TVIS; TIBI BARCINO PARET;

BARCINO, CVI TOTVM EST, VIVERE CORDE TVO.

Su Magestad en los tres referidos dias, la Real Junta encargada de su gobierno y el Consulado dispusieron que se construyese en la fachada de la Casa Lonja, frente del Real Palacio, una vistosa Perspectiva vestida y adornada con el cuidado, elegancia y belleza que dictaba el deseo de que fuese correspondiente a tan soberano objeto.

Lo restante de la carrera era digno de admiración, no sólo por los particulares adornos; si por verse el Rey nuestro Señor representado en varios parages como Justo, Piadoso, Benigno, Religioso, Prudente. La Vidriería, y Plaza de San Jayme eran notables por su idea.

El Excmo. Señor Conde del Asalto, que en esta ocasión manifestó singularmente

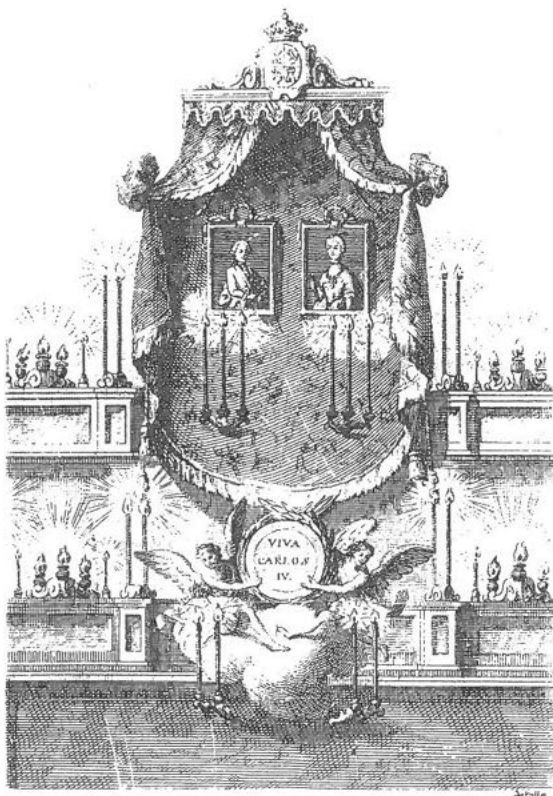


Fig. 2.

quan grato era a su zelo, que este día se señalase con todas las expresiones por tantos títulos debidas à nuestro Monarca, salió à caballo à las diez de la mañana con numeroso acompañamiento de Oficialidad y No-

En la espaciosa Galeria que formaba la Perspectiva asistieron por la tarde del día 12, al tiempo de celebrarse el primer acto de la Proclamación en la Plaza de Palacio los Individuos de uno y otro sexo de los tres Cuerpos de Comercio, autorizados con la concurrencia de su Gefe y Presidente el Señor Baron de la Linde, Intendente General de este Exercito y Principado, habiendo para ello precedido el convite correspondiente, que se hizo en nombre de la misma Junta y Consulado por dos de sus Vocales: Fue completa la asistencia de todos los Miembros del Comercio y sus ricos y graciosos adornos, avivados con el alborozo y alegría de funcion tan agradable, presentaban un aspecto hermoso y un concurso brillante.

bleza, à ver la carrera que halló con suma satisfacción restablecida del daño que había causado la fuerte lluvia de la noche anterior.

Mandó su Exc.<sup>a</sup> que se tocase la Generala à medio día, y se pusiese la Tropa sobre las armas. A las dos salió de sus cuarteles para ir a ocupar sus puestos. Dos batallones de Reales Guardias Españolas se formaron en la Plaza de Palacio, apoyando su derecha a la esquina de la Lonja, esto es frente al tablado de la Proclamación. Otro batallón de este Real Cuerpo, en la Plaza de San Jayme. El Regimiento de infanteria de Hibernia en la Plaza del Regomi. El primer batallón del Regimiento de Guadalaxara en la del Rey, y el segundo en el Borne.

A las tres de la tarde convocado el Ayuntamiento en la Casa Consistorial, y recibido de manos del Señor Don Alexandro Arroyo de Rozas, Mariscal de Campo de los Reales Exercitos, Caballero de la Orden de Santiago, como Corregidor de esta Ciudad y su distrito, el Real Pendon que habia de llevar el Marques de Puerto Nuevo, antiquior, por enfermedad del Marques de la Quadra, Regidor Decano: empezó à marchar la Comitiva à caballo en dos filas con el orden siguiente.

Llevaban la vanguardia un Esquadron de Dragones del Regimiento de Pavia, espada en mano, y Compañia de Granaderos de Reales Guardias Espanolas, las armas terciadas. Seguian a caballo Timbales y Musicos del Ayuntamiento, vestidos de grana, vueltas y collarin amarillo galoneado de plata, Alguaciles y los quatro Maceiros: el Cuerpo de la Ciudad, con ricos vestidos de terciopelo negro, chupa, vueltas de la casaca y botones de tela de oro bordada de plata al canto, y divisas de ceremonia, cada Individuo servido de dos criados de Lóbrea a pie y descubiertos. Quatro Reyes de Armas, con sus vestidos característicos de terciopelo carmesi, bordado en ellos el Real Escudo; los Caballos cubiertos de unos caperuzones y mantas de tafetan del mismo color. Luego el Real Pendon ricamente bordado, con las Reales Armas en el centro, en los angulos las de la Ciudad, y en la parte superior, *Viva Carlos IV*. Llevabale el Marques de Puerto Nuevo, ladeado del Caballero Corregidor, y del Marques de Llió. Seguian el Secretario, y Subalternos

del Ayuntamiento, todos à caballo. Cerraban la retaguardia una Compania de Granaderos de Reales Guardias Españolas, y un Esquadron de Dragones del sobredicho Regimiento.

Empezó el curso desde las casas del Ayuntamiento por la calle de la Ciudad, Regomí, Calle ancha, Cambios nuevos y viejos, hasta la Plaza del Real Palacio. Ocupaban los balcones principales Su Exc.<sup>a</sup> y Real Audiencia, los demas la Oficialidad y Damas. La Nobleza estaba colocada en el tablado que al efecto previno frente al Real Palacio el Ayuntamiento que la convidó segun costumbre. No se puede explicar el inmemso Gentio que cubria aquel dilatado espacio, balcones, galerias y terrados.

Llegado el Acompañamiento, al avistarse el Real Pendon todas las tropas presentaron las armas y batieron marcha, hasta que se perdió de vista. El Esquadron y Compania de vanguardia se formaron en batalla sobre su izquierda delante la Aduana nueva. La Guardia de la Puerta del mar servia de centro. La compania de Granaderos y el esquadron de retaguardia se formaron en batalla, prolongados en la muralla del mar. El Ayuntamiento formo dos alas delante el tablado. Los Maceros quedaron en la escalera. Los Reyes de Armas se colocaron en los quatro angulos. Subió el Real Pendon y Señores que le ladeaban y el Secretario de Ayuntamiento. Los Reyes de Armas desde el alto tablado intimaron al innumerable Gentio: Silencio, Silencio, Silencio; Oid, Oid, Oid. El Marques de Puerto Nuevo enarboló el Real Pendon, y publicó con esforzada voz por tres veces: Castilla y Cataluña por el Rey nuestro Señor Don Carlos Quarto, que Dios guarde. El Pueblo respondió con incesantes aclamaciones de Viva el Rey Carlos Quarto:

Levantado que fue el Real Pendon, y al tiempo de empezar los vivas y aclamaciones del imponderable concurso de gentes que había, se soltaron desde la Galeria una multitud de aves, como alusión nada impropia en semejantes significar la honesta y permitida libertad que pueden prometerse los Vasallos y el Comercio en el imperio de un Soberano justo, hijo del clementisimo Carlos III y esposo de una Soberana Reyna, a quien doto el cielo con todo genero de virtudes, y la naturaleza hermoseó con el mayor cumulo de gracias para felicidad y dicha comun del Imperio Español por su discreción y fecundidad.

pero con tan vehemente jubilo, que al hacerse entonces la salva de Artilleria, se confundian los tiros, no obstante de ser muy inmediatos. Los Reyes de Armas arrojaron cantidad de Medallas grandes y pequeñas, acuñadas para memoria de esta celebridad. La idea de las Medallas mayores

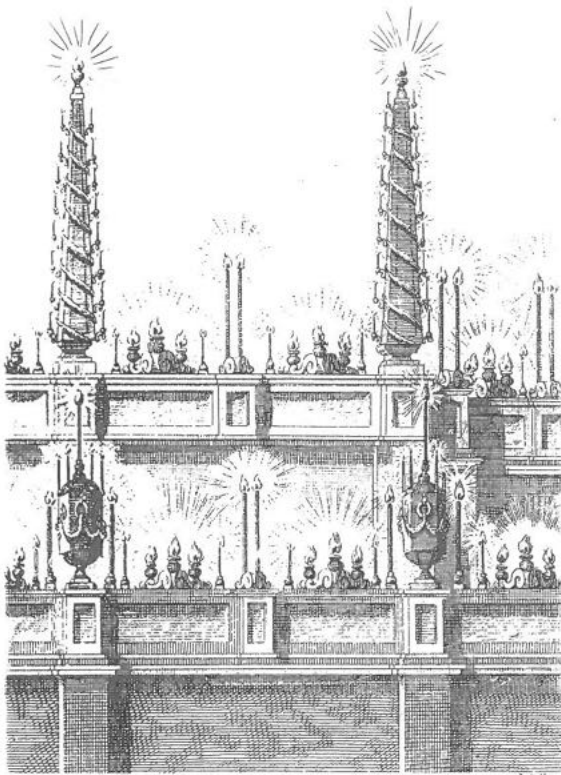


Fig. 3.

estaba concebida así. En la cara había el Retrato del Rey; En el Campo la inscripcion: CAROLVS. IV. HISP. REX; en el exergo el año de la Proclamación MDCCCLXXXIX. En el reverso el Tipo representaba la Ciudad de Barcelona. Figura de muger con capacete y clava de Her-

En las noches de los citados tres dias se iluminó con gran numero de achas de cera con primorosa simetria la Perspectiva, y colocaron en su centro los Reales Retratos de sus Magestades en un magestuoso dosel, con un coro de musica completa, que resonando por todo el ambito de la Plaza, y sus inmediaciones, era lucido y agradable embeleso de los espectadores.

En la última noche tuvieron los Individuos del Comercio la satisfacción de asistir a la casa de Don Juan Canaleta uno de sus Matriculados, que quiso aprovecharse de este feliz suceso para manifestar la generosidad de su espíritu con un bayle, refresco y cena, todo abundante y primorosamente executado, y a que concurrieron Personas de la más distinguida dignidad y gerarquía.



cules en la mano siniestra, y con la derecha echando incienso en un ara, esto es, ofreciéndole á la Divinidad. En el campo la inscripción: NOVum REGNVm. FAVSTum FELix REGI. SVO. En el exêrgo, BARCINO.

En esta ocasion la Excma. Señora Condesa del Asalto despidió un globo aerostático, mientras se preparaba otro mayor, que la contrariedad del tiempo non permitió elevarse mucho mas del edificio. De ambos colgaba un pendon con la inscripción: CAROLO. ET. ALOYSIAE REGIBVS, y debaxo el siguiente distico.

Conspicite: ad caelos vehimus nunc nomina Regum. Hic sileant Artes: Physica sola potest.

En la otra cara del pendon habia el Sol y la Luna iluminando la Ciudad de Barcelona, y debaxo el verso:

Huc radios numquam cessent vibrare benignos.

De la plaza de Palacio prosiguió el Acompañamiento, dando vuelta á este hacia la Vidriera. En la Plaza del Borne se hizo la segunda ceremonia de la Proclamacion, como la de Palacio. Marchó por las calles de Moncada, Caldereros, Boria, subida de la Carcel, Plaza del Rey, calle de la Piedad, la del Señor Obispo, y Plaza de San Jayme, donde, frente á la casa de la Real Audiencia se hizo la tercera ceremonia de la Proclamacion, como la primera. Llegóse á la casa Consistorial, en cuya plaza se hi-

zo la quarta Proclamacion, con las mismas solemnidades.

La Compañia de Granaderos del primer batallon del Regimiento de Guadalajara estaba ya en la plaza de la casa de la Ciudad para hacer la guardia los tres dias al Real Pendon. Este, hecha la Proclamación, se dexó expuesto al Publico en dicha casa ante los Reales Retratos, baxo dosel; custodiado dia y noche por dos maceros del Ayuntamiento y dos centinelas de la Compañia que estaba de guardia.

Concluido el acto de la Real Proclamacion, y desahogadas las calles del gentio, todos los Regimientos se pusieron en marcha á formarse en batalla á la muralla del Mar, y los dos esquadrones de Dragones en la plaza de Palacio.

Poco antes de anochecer empezaron las tres salvas de Artillería; después de cada una de las quales siguió la fusilería, haciendola graneada. Luego se retiraron las Tropas.

Acabada la función (...)

(...) Era admirable objeto la iluminación de toda la Ciudad, por la muchedumbre de antorchas y luces en todos los frontispicios de las casas é Iglesias en los tres dias de fiestas. La Oficialidad y Nobleza vestida de gala; los divertimientos en las casas; el suntuoso bayle que dió la Nobleza en la noche del ultimo dia; el buen orden, aseo y quietud de un concurso numerosisimo de Gentes de la Ciudad y de afuera, de que no ha resultado la menor queja; daban todo lustre á la celebre festividad, digna de perpetua memoria.»<sup>6</sup> Las fuentes consultadas y descritas demuestran que, si bien el momento histórico no era el más propicio para un relevo dinástico, el pueblo barcelonés acogió la proclamación de Carlos IV con la disponibilidad y benevolencia que siempre le distinguió.

El Comercio de esta Capital de Cataluña espera de la real piedad de su Augusto Soberano que se dignará admitir benignamente estas demostraciones de su público universal regocijo por la feliz exaltación de Su Magestad al trono del mayor Imperio del mundo, y que su real clemencia continuará a estos sus humildes fieles vasallos el mismo amparo y protección que han experimentado de sus Augustos Reales Predecesores, como objeto que tanto conduce a la prosperidad de la Monarquía». Grabado de la pág. sigu.: Vista de la Perspectiva e Iluminación de la fachada de la Real Casa Lonja que en los dias festivos en que se celebró la Proclamación del Señor Carlos IV adornó la Real Junta Particular de Comercio y Consulado de Barcelona, frente del Real Palacio. Grabado de P.P. Montaña de 1789. *Expresiones con que el Comercio de Barcelona contribuyó a solemnizar las fiestas de la Real Proclamación de su Magestad el Señor Don Carlos IV, que Dios guarde, y que celebró esta Ciudad en los dias 12, 13 y 14 de Febrero del corriente año de 1789.*

<sup>6</sup> *Sucinta noticia, previa a la que se dará por extenso al publico, de la proclamacion del Señor Rey Don Carlos Quarto...* (op. cit.), págs. 4-7. Nótese que parte de lo citado se asemeja en contenido a lo también ya citado de la *Sucinta relación de las fiestas de Barcelona...* (op. cit.). Complemento de lo anterior es *Festas que se feren en aquesta ciutat de Barcelona per la Proclamació del Catholich Rey Don Carlos IV. que Deu guarde. en los dias 12: 13: e 14: de Febrer del any 1789.* Baro de Maldà: *Miscelanea XI*, febrer de 1789, págs. 175-201.



# EL VALOR DE LA ANTIGÜEDAD Y DEL PATRIMONIO EN LA OBRA DE CASTILLO DE BOBADILLA

CRISTINA GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL

Universidad de Murcia

Dijo así Castillo de Bobadilla:

«... que nunca el Corregidor se atreva a hazer ni a inventar obras nuevas, estando por reparar y acabar las viejas y comenzadas, que son utiles à los pueblos...».

Y añadió:

«Esto sintieron bien los Emperadores Severo Pertinax y Alexandro Severo, los quales son alabados en sus historias de que renovaron y acabaron todos los edificios comenzados y envejecidos que hallaron en Roma quando comenzaron à imperar; y lo que mas de loar fue, que en los edificios que reparavan, si tenian titulos esculpidos en las piedras de los nombres de quien los avia hecho, no querian poner otros nuevos, sino que quedassen los antiguos. Pareceles à algunos Corregidores, que acabar o reparar lo que otro hizo, o començo, que no es de su consideracion, y que antes sera acrecentar en la honra del inventor que en la suya, por lo qual à muchos se les passa el tiempo del Oficio sin acabar ni reparar obra. Pues veamos, merece por ventura gloria y fama de menos quilates el que acaba, o repara, o remedia la buena obra publica, que el que la dio principio?».<sup>1</sup>

La actualidad de estos conceptos y juicios denota la validez de un texto demasiado tiempo olvidado, pues la *Política para Corregidores y Señores de Vassallos...* es uno de los tratados de buen gobierno del si-

glo XVII más reconocido y menos estudiado, que interesa tanto al historiador del arte como al analista de la imagen y del concepto de la ciudad. Su autor —el licenciado Jerónimo Castillo de Bobadilla (1547-1605), fiscal de la Chancillería de Valladolid y funcionario al servicio de la monarquía filipina— escribió esta obra después de ocupar numerosos cargos públicos y haber sido corregidor en diferentes lugares de España<sup>2</sup>. Este tratado, extenso y voluminoso, es el resultado de un conocimiento profundo de la literatura jurídica del pasado y de una experiencia concreta y personal, que constantemente aflora en numerosos comentarios y ejemplos vividos. No es, por tanto, un *corpus iuris* o un libro teórico, sino un texto normativo de carácter práctico, que pretendía legitimar y sistematizar una concepción del Estado y del ejercicio del poder ya existentes, con la finalidad de crear una doctrina y unos modelos de actuación que sirvieran de instrumento a los gobernantes civiles y eclesiásticos.

Es preciso puntualizar que este libro no arranca de una teoría abstracta, pues fue elaborado para ordenar, clarificar y reformar una realidad compleja e intrincada, cuya comprensión requería un conocimiento específico y una observación directa. Conviene precisar también que esos saberes entroncaban con las corrientes coetáneas de la doctrina específicamente jurídica y con

<sup>1</sup> Castillo de Bobadilla, J., *Política para Corregidores y Señores de Vassallos, en tiempo de paz, y de guerra*, Amberes, 1704 (ed. facsímil, Madrid, 1979), Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 75. Esta edición, publicada en Amberes, incluía las correcciones del «expurgatorio» inquisitorial de 1640. Antes y después de esa fecha se efectuaron numerosas reimpressiones de la obra de Castillo de Bobadilla, desde la primera edición que se hizo en el año 1597.

<sup>2</sup> En 1547 nació Jerónimo Castillo de Bobadilla en Medina del Campo, de familia hidalga; estudió en Salamanca, ocupó su primer cargo público en Badajoz en 1568; corregidor de Soria en 1574 y de Guadalajara en 1585, pesquisidor, letrado en Cortes en 1592, corregidor de Vizcaya en 1599, siendo nombrado en 1602 fiscal de la Chancillería de Valladolid. Véase González Alonso, B., «Estudio preliminar», en Castillo de Bobadilla, J., *op. cit.*, pp. 9-34.

una cultura, que F. Tomás Valiente ha relacionado con el *mos italicus* y la retórica barroca<sup>3</sup>. Para González Alonso esta aproximación a la cultura jurídica italiana de finales del siglo XVI es «hablar de pensamiento tradicional. Y hablar del pensamiento tradicional de un jurista de la Castilla de Felipe II es hablar de escolasticismo, limitación a lo dado, apego al Derecho Común, respeto a las “autoridades” científicas...»<sup>4</sup>. Esta admiración lleva a Castillo de Bobadilla a la cita constante de los antiguos como validación jurídica, fuente de doctrina y paradigma de comportamientos<sup>5</sup>.

Si se encuadra este trabajo en la valoración crítica de Maravall en torno al pensamiento político del momento, cabría afirmar que parte de una actitud intelectual que considera la experiencia como manera de conocer el desarrollo de los hechos políticos, y entiende que el saber de la vida no se monta en un laboratorio, sino que sufre en la dramática existencia de lo humano, y se preocupa tanto o más por la realidad percibida y conocida que por el conjunto de principios y pautas heredados<sup>6</sup>. El índice de contenidos y las constantes referencias a los comportamientos y virtudes de los antiguos, que debería emular el gobernante, vinculan esta obra con los «espejos de príncipes», tan frecuentes en la época, y cuyo origen en la retórica clásica ha sido bien demostrado<sup>7</sup>.

También se puede encuadrar la obra de Bobadilla en el marco de la crisis moral del siglo XVII, provocada por la tensión que se originó entre la monarquía absoluta y el poder creciente del Estado, frente a los intereses particulares de quienes detentaban los cargos públicos o los mismos súbditos,

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Maravall, J. A., *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Madrid, 1984, vol. III, pp. 20-21.

<sup>7</sup> El «espejo de príncipes» tiene su modelo en el «Panegírico de Trajano» de Plinio el Joven. Véase Fernández Carvajal, R., «Síntesis biográfica de Saavedra Fajardo y génesis de las “Empresas Políticas”», en Saavedra Fajardo, D., *Empresas Políticas*, Murcia, 1985, pp. XV-XXXVII. Una de las fuentes más citadas por Castillo de Bobadilla en su capítulo «De las obras públicas» fue el «panegírico» de Plinio, aunque la estructura de su trabajo tiene una lógica diferente en razón de sus objetivos específicos.

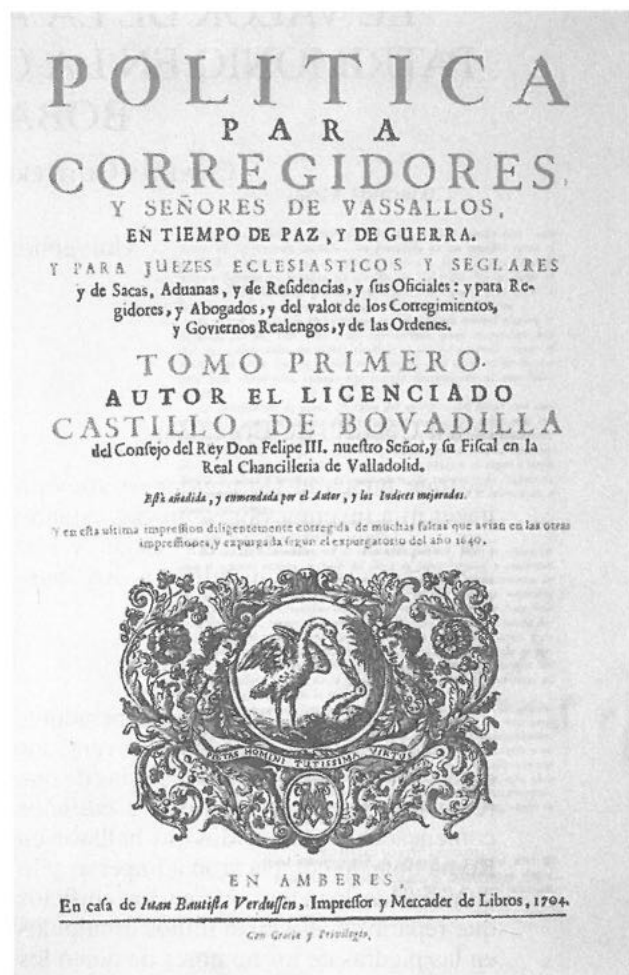


Fig. 1.

con el consiguiente auge de una literatura dedicada a la ética de los comportamientos y a la delimitación de los derechos<sup>8</sup>. Estos propósitos justifican que en la primera parte dedicara especial atención a las virtudes, ciencia y comportamiento que deben guiar la conducta de los gobernantes —sobre todo, al corregidor— y a la delimitación de atribuciones entre el Estado y las jurisdicciones eclesiástica o señorial, combinando el enunciado de principios con un detalle pormenorizado de las normas y medidas concretas que se debían aplicar.

Desde nuestro interés, tal vez convenga subrayar el valor concedido a la historia como base empírica de la política y de los comportamientos que juzga o recomienda,

<sup>8</sup> Sobre la preocupación por los comportamientos y la literatura ético-política véase Maravall, J. A., «Saavedra Fajardo: Moral de acomodación y carácter conflictivo de la libertad», en *Estudios...*, op. cit., pp. 222-254.

ya que los hechos del pasado le sirven como muestra de los errores y pautas de perfección. De ahí que la antigüedad clásica aparezca como un paradigma real, digno de ser emulado en todo momento y en cualquier circunstancia. Igualmente se debe señalar su fuerte sentimiento monárquico y la extrema valoración de la razón de Estado<sup>9</sup>; aspectos que se justifican en sus ideas en torno a la intervención de los poderes públicos en la configuración de la ciudad y en el ejercicio de un liderazgo artístico indiscutible.

En el mismo sentido, hay que tener presente que en el conjunto de la obra, el escenario y la sociedad sobre la que se ejerce el poder, es decir, las ciudades y los hombres, son entendidos como parte de un sistema interrelacionado y complejo, con constantes interferencias mutuas, que el autor reconoce como legítimas y válidas. Castillo de Bobadilla intenta, precisamente, jerarquizar estas complejas relaciones y establecer un ordenamiento piramidal, presidido por un poder, el monárquico, que imponga un orden justo y estético. Por tanto, la tensión entre la realidad defectuosa, dinámica y contradictoria —a la que se le reconoce carta de naturaleza— y los ideales de responsabilidad y moral constituyen la base fundamental que ha de ser jerarquizada desde las instancias políticas, incluso en el plano estético.

#### LA CIUDAD Y LA GLORIA DE LA ARQUITECTURA

Es en la segunda parte donde se dedican varios capítulos a la ciudad y a la arquitectura, y a otros temas relacionados con los valores que contiene, contratación de las obras, forma de trabajo y diferentes medios de financiación, pudiéndose comprobar que estamos ante un tratado que pertenece

a una cultura urbana, en tanto que identifica la vida pública con la ciudad, aunque, paradójicamente, en ningún momento parece interesado por el planeamiento global o por modelos teóricos. Sus únicas alusiones a la creación de los asentamientos se refieren al proceso fundacional, que exige la instalación inmediata de los hornos y puntos de abastecimiento, defensa y centros de culto<sup>10</sup>. Es decir, se aproxima al escenario como espacio funcional y representativo, poblado de edificios y construcciones, pero ignora absolutamente la posible responsabilidad del gobernante en el planeamiento general y en el diseño de la trama urbana.

Habría que profundizar, sin embargo, en futuros trabajos, para explicar de forma convincente una carencia que, de momento, quizás se deba atribuir a que entendió la ciudad como algo dado, una herencia histórica que el gobernante debía de mejorar y engrandecer. Se adentra en ella como un habitante que la contempla como si fuera un escenario cualificado cuya principal condición era garantizar la defensa, y permitir el desarrollo de las actividades esenciales de la vida: comunicaciones, intercambios comerciales, etc.; interesándose especialmente por la higiene, zonificación de las actividades y la imagen que producen los edificios. Parámetros todos pertenecientes a una concepción intelectual que se aproxima al medio como espacio valorado desde la experiencia y la percepción, lo que implica la valoración del medio físico y de las imágenes, ya que la historia y la gloria de los antepasados debían quedar reflejados en su arquitectura y monumentos.

Aunque entienda el medio urbano como recorrido, el método de comprensión de la ciudad de Castillo de Bobadilla se acerca mucho a la visión fragmentada y retórica que Manfredo Tafuri detectó en algunos teóricos manieristas<sup>11</sup>, ya que se preocupa por los hitos, los edificios singulares y las actividades específicas, partiendo de una acumulación nominalista, muy alejada de la idea de totalidad que caracterizaba al pensamiento clásico. De ahí que la mayor

<sup>9</sup> González Alonso llega a decir que «la monarquía que Castillo pergeña es absoluta por partida doble, en el sentido estricto de los juristas del XVI y en el lato de los historiadores posteriores», y añade que «el poder real tiene en el curso de la Política clarísimo entronque teológico. Hay que ejercerlo con el máximo respeto al orden establecido por Dios». El rey debe recibir consejo, pero puede contradecir y alterar la ley, y al mismo tiempo reúne en su persona todas las prerrogativas y atribuciones públicas (González Alonso, B., art. cit.).

<sup>10</sup> Castillo de Bobadilla, J., *op. cit.*, Tomo II, Lib. III, Cap. V.

<sup>11</sup> Tafuri, M., *Retórica y experimentalismo*, Sevilla, p. 35.



parte de las recomendaciones de gobierno fueran la mejora de lo heredado, la promoción de todas las iniciativas necesarias para su crecimiento y la intervención en actuaciones concretas.

En el ámbito de la arquitectura, su principal empeño fue resaltar las atribuciones de los gobernantes en la construcción y cuidado de los edificios públicos y demostrar con numerosas citas y principios de autoridad que la realización y conservación de los monumentos engrandece a la ciudad y a sus promotores. El gobernante debía ser el impulsor natural de las actividades edilicias, iniciando él mismo los programas arquitectónicos, obligando, incluso, a las instituciones eclesiásticas o a los particulares, tal como lo afirma con las siguientes palabras:

«Una de las cosas que más ennoblece los pueblos, son los sumptuosos y magníficos edificios, cuya memoria, aun después de sus ruinas, permanece en los futuros siglos, y haze a los fabricantes dellos dignos de eterna fama...»<sup>12</sup>

Por eso, más adelante alaba al emperador Augusto, que pudo decir: «Hallè la ciudad de tierra y dexola de marmol»; y añade:

«Verdaderamente gran bien es, y gran honra se gana en hazer obras públicas; y ningún Príncipe, Rey, ni Emperador ha avido que de bueno fuesse notado, que no se esmerasse y preciasse mucho de hazer, entre las otras cosas heroicas, muy sumptuosos y utiles edificios públicos...»<sup>13</sup>

En otro orden de cosas, Castillo de Bobadilla se refiere a Pericles, porque convenció a sus adversarios y al pueblo de que «la magnificencia y sumptuosidad de los edificios publicos convenia al esplendor de la Republica, los quales a costa della, y no de particular se devian hazer...»<sup>14</sup>. Utilidad, magnificencia y gloria son tres valores que repite con insistencia, y que en su opinión debían ser considerados como primordiales. Objetivos funcionales y representativos

que, como en otros muchos aspectos de su obra, Castillo de Bobadilla recogió de una tradición largo tiempo implantada en la sociedad española del siglo XVI y que ha sido muy bien estudiada<sup>15</sup>.

«No se encoja ni acovarde el Corregidor en hazer obras publicas, viendo que en el Ayuntamiento halla contradiciones, y en el pueblo murmuraciones (...) porque siendo edificios utiles y necessarios a la Republica, todo lo ha de posponer y contrastar con prudencia y con fortaleza (...) porque como dize Patrizio, en ninguna cosa en tiempo de paz se gasta la hazienda publica mas loablemente, que en los, edificios comunes; porque los gastos que se hazen para otras cosas, presto se olvidan: pero los que se fundan sobre marmoles, y levantadas y fuertes fabricas, son muy durables, tanto y aun mas que las ciudades mismas, como arriba diximos.»<sup>16</sup>

En esta misma línea hay que destacar el papel de la corona y de sus representantes frente a los eclesiásticos, señores de tierras y otros particulares, pues aquéllos tienen el deber y la atribución de facilitar o exigir a los receptores de las rentas la construcción de los templos y los equipamientos útiles para el desempeño de las funciones públicas o económicas. Empresas a las que el municipio ha de apoyar mediante una política que propicie la disposición de solares y la utilización de los materiales disponibles en la localidad<sup>17</sup>. En estos puntos, vemos que la *Política para Corregidores...* en realidad sistematiza una práctica implantada en el siglo XVI, que en su caso descende a aspectos tan concretos como proponer la elección de un buen maestro de obras, el cuidado y garantía en la ejecución de la traza y en la subasta de las obras, etc.<sup>18</sup> A estas razones de utilidad y prestigio en favor de la construcción, Castillo de Bobadilla

<sup>15</sup> Véanse: Díez del Corral Garnica, R., *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, 1987; Marías, F., *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989; Cámara Muñoz, A., *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*, Madrid, 1990, y Quesada, S., *La idea de la ciudad en la cultura hispana de la edad moderna*, Barcelona, 1992.

<sup>16</sup> Castillo de Bobadilla, J., *op. cit.*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, pp. 76 y 77.

<sup>17</sup> *Ibidem*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 80.

<sup>18</sup> *Ibidem*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, pp. 73 y 78.

<sup>12</sup> Castillo de Bobadilla, J., *op. cit.*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 71.

<sup>13</sup> *Ibidem*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 77.

<sup>14</sup> *Ibidem*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 73.



añade otras más prácticas, como la ganancia de los mercaderes «en proveer materiales, los harrieros y marineros en traerlos, y los oficiales en hazer las obras»<sup>19</sup>.

#### MONUMENTALIDAD Y EXCEPCIONALIDAD

En la lectura de la *Política para Corregidores...* es curioso observar la traslación al terreno urbano y arquitectónico de la concepción jerárquica de la sociedad. La monarquía y el Estado, además de reunir todas las prerrogativas y atribuciones —«(el príncipe) quedó por Cabeza, y el Pueblo por miembros de él...»<sup>20</sup>, han de ejercer sus funciones en edificios monumentales y magníficos, que destaquen y se diferencien claramente del resto de las construcciones. Por eso, acudiendo, como es habitual en su razonamiento, cita a los antiguos y dice:

«Alabava Demostenes à los Gobernadores de su tiempo del gran cuidado que tuvieron en hazer excelentísimos los edificios publicos, pero los particulares y sus propias casas muy moderadas y modestas. Y de Valerio Publico la refiere Plinio, que porque la sumptuosidad y fortaleza de sus casas, que parencian alcaçar, no ofendiesse al pueblo, las baxò y humillò.»<sup>21</sup>

Con estas palabras Castillo de Bobadilla se sitúa en el concepto de ciudad con referencias monumentales heredado del Renacimiento, concepto que halló su mejor concreción en el Barroco<sup>22</sup>. Aunque no alude a la existencia de un lenguaje específico de los grandes edificios, para él lo esencial de la política de los antiguos era la riqueza de los materiales, la escala monumental y los signos de poder. Por eso, los escudos y armas han de señalar en todo momento la propiedad y grandeza de la Corona. La arquitectura será así soporte de excepción de



Fig. 2.

la imagen real, porque, según sus propias palabras:

«... el pueblo es del Rey, y el que le rige, è hizo la obra, y suya es la obra, y suyo es el gasto, y suyo deve ser el nombre è insignia della, y todo lo demas es devanear, con daño de la república y de sus propios»<sup>23</sup>

#### LA RESTAURACIÓN DE LOS EDIFICIOS ANTIGUOS

Uno de los aspectos más actuales e interesantes del programa propuesto en la *Política para Corregidores...* es la importancia concedida a la restauración de los viejos edificios. En este punto su claridad es absoluta:

<sup>19</sup> *Ibidem*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 73. En este sentido, llega a afirmar que «los antiguos dezian, y bien, que los propios y rentas de los pueblos se avian de gastar, à lo menos la tercia parte, en las obras publicas dellos» (*ibidem*).

<sup>20</sup> *Ibidem*, Tomo II, Lib. III, Cap. VIII.

<sup>21</sup> *Ibidem*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 73.

<sup>22</sup> Sobre estos conceptos aplicados al caso español véase: Bonet Correa, A., «La arquitectura y el urbanismo», *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo XXVI, vol. II, Madrid, 1986, pp. 569-669.

<sup>23</sup> Castillo de Bobadilla, J., *op. cit.*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 75.

«... porque conviene à la Republica que la ciudad no esté deforme ni sea con ruynas: para lo qual dizen que deve el Corregidor passear, mirar y considerar la ciudad, y los edificios publicos, Iglesias, y casas de su pueblo, que le pareciere estan para caer, y amenazan ruyna, y mandar à los alarifes que los vean, y hallando que hazen vicio, y estan con sospecha de peligro, compela à sus dueños sumariamente à que lo reparen...»<sup>24</sup>

En este sentido, Bobadilla condena al gobernante que promueve nuevos edificios sin haber restaurado o acabado los ya existentes: «Advierta al Corregidor en no tener descuido en hazer reparar los edificios publicos, porque podra ser punido en la residencia por ello, como el curador que dexò de reparar las casas, y los edificios del menor...»<sup>25</sup>. Curiosa comparación entre el tutor o protector y el gobernante, que en este caso hemos de contemplar también como una clarificación en torno a las responsabilidades del administrador público, ya que, siguiendo con sus recomendaciones, indica que los bienes de propios han de dedicarse a reparar las obras antiguas, antes que a levantar otras nuevas; tan sólo se permite una excepción, cuando se trata de efectuar una construcción de la que carece la ciudad<sup>26</sup>.

Todo parece indicar que la insistencia en defender la terminación de los edificios iniciados o la reparación de los viejos se debe a una experiencia negativa del autor durante su estancia en diferentes lugares. De ahí su irritación frente al abandono de los programas arquitectónicos iniciados por otros, que consideraba como una señal de vanidad y protagonismo:

«... quando un Corregidor, o otro Oficial de justicia dexa la vara, toca al sucessor, como cargas del Oficio, en cuyas obligaciones sucede, casi como heredero suyo, sin que el pueda alterarlo, ni dexarlo de pagar y cumplir»<sup>27</sup>

### Porque

«De que sirve que el Corregidor con grande acuerdo y deliberacion comience una obra publica, util y necessaria à su ciudad, si despues de gastados muchos maravedis, se queda por acabar?»<sup>28</sup>

De ahí que se sienta poco inclinado a valorar la inversión y las iniciativas encaminadas a levantar nuevos edificios. Tales afirmaciones y la fuerte dosis de realismo político están de acuerdo con la mentalidad práctica del gobierno felipista, pues, como ha afirmado Braudel, fueron largos años «lentos de sabias medidas administrativas, pequeñas y sin brillo»<sup>29</sup>. A su vez, hay que insertar estas opiniones de Bobadilla en una época de crisis e inicio de un estancamiento demográfico que no permite pensar en grandes aventuras de expansión urbana, ni en la renovación de las principales construcciones. El propósito de este tratadista es administrar el pasado y engarzar con la historia, incluso para conseguir la gloria a través de sus edificios. Pero todo ello, siempre y en todo momento, sometido a la jerarquía real que ha de presidir el universo urbano con sus escudos y emblemas.

<sup>24</sup> *Ibidem*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 79.

<sup>25</sup> *Ibidem*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 76.

<sup>26</sup> *Ibidem*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 81.

<sup>27</sup> *Ibidem*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 77.

<sup>28</sup> *Ibidem*, Tomo II, Lib. III, Cap. V, p. 75.

<sup>29</sup> Braudel, F., *Escritos sobre la Historia*, Madrid, 1991, p. 90.

# DESCRIPCIÓN HISTÓRICA DE ARANJUEZ O EL QUINDÓS: UN CLÁSICO A LOS OJOS DE UN HUMILDE CRIADO DEL REY

M.<sup>a</sup> MAGDALENA MERLOS ROMERO

La presente comunicación gira en torno al texto de Juan Antonio Álvarez de Quindós, escrito en 1804, la *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*.

Significativo resulta que en un corto espacio de tiempo, estos últimos años, haya sido objeto de dos ediciones, la primera en 1982, y la segunda, facsimilar, el pasado año<sup>1</sup>. Intuida la relevancia del texto, constatada por su cita obligada en cualquier estudio que sobre Aranjuez se realiza hoy en día, conocida con todo detalle la vida pública e incluso privada del autor, no ha merecido, sin embargo, unas breves notas que puedan servir de introducción y de acercamiento a la obra, un escueto análisis que permita situarla en el lugar que le corresponde, no sólo en la historiografía local, sino en el contexto más amplio de la época en la que se escribe.

Así, en primer lugar efectuaremos un rápido comentario historiográfico de la obra, para analizar a continuación la mirada del autor sobre el Real Sitio.

## NOTAS PARA UNA VALORACIÓN HISTORIOGRÁFICA

Álvarez de Quindós inicia su obra con una dedicatoria y un prólogo, verdadero manifiesto de intenciones y propósitos, que se enuncia como elogio a la Corona, personificada en Carlos IV, rayano en la adula-

ción<sup>2</sup> y que con elocuentes términos expresa el autor: «Esta obra es la que tengo la honra de poner á los Reales pies de V. M., no tanto por eleccion, quanto por obligacion precisa de mi reconocimiento»<sup>3</sup>, ho-



Fig. 1. Portada de la primera edición, de 1804.

<sup>1</sup> La edición de 1982 fue realizada por el Ayuntamiento de Aranjuez-Archivo Municipal. La edición facsimilar de 1993 ha corrido a cargo de la Editorial Doce Calles. Para el presente estudio en la cita de páginas nos remitimos a esta última edición: Álvarez de Quindós, J. A., *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Imprenta Real, Madrid, 1804, ed. fac. Doce Calles, Aranjuez, 1993.

<sup>2</sup> Este tono se encuentra en otras obras contemporáneas, aunque en modo no tan evidente.

<sup>3</sup> Este homenaje aparece en el mismo título de la obra «dedicada al Rey Nuestro Señor», no extraño, por otra parte, pues es significativa su edición a cargo de la Imprenta Real. El autor parece que realiza esta obra para recuperar su prestigio en la Corte, según sus palabras en la dedicatoria. Sin embargo, no queremos aquí perdernos en las relaciones de amor y desamor que Quindós mantuvo con la Corona.

menaje que se verá fortalecido por un evidente énfasis en la narración. Alabanza y exaltación que caen en el olvido ante la puntualidad, la erudición y el conocimiento científico que el autor insinúa desde el mismo Prólogo<sup>4</sup>.

La obra de Álvarez de Quindós se publicó en 1804. La época en la que se escribió autoriza la percepción de elementos propios de la literatura del siglo XVIII, al igual que rasgos anticipadores de las descripciones y guías que se desarrollarán a partir del período isabelino.

Hablar de descripciones del siglo XVIII nos trae inmediatamente a la memoria el género de los libros de viaje, de fiabilidad muy dispar, como ya han apuntado algunos investigadores<sup>5</sup>. Estos mismos además han destacado por encima de la maraña de viajeros a dos figuras que no terminan de encajar en esta categoría: Juan Álvarez de Colmenar y Antonio Ponz. Ambos autores son los seleccionados por Quindós, como muestra desde las primeras páginas<sup>6</sup>, creemos que por su precisión y fiabilidad, por ese anhelo de veracidad e imparcialidad del que es heredero el autor de nuestra *Descripción*, aunque adopta ante esta bibliografía actitudes diversas. En ocasiones se limita a dar la razón a aquéllos y copiar *ad literam* sus descripciones<sup>7</sup>, pero lo más frecuente es que indague y coteje información con un claro espíritu científico y riguroso<sup>8</sup>. No obstante, el celo en sus afirmaciones no superará la enumeración de hechos, fechas, autorías, emitiendo en escasas ocasiones juicio o crítica sobre los datos que aporta<sup>9</sup>.

Por otra parte, el carácter de monografía imprime a la *Descripción de Aranjuez* un aspecto novedoso. Los escasos antecedentes de monografías en el siglo XVIII, cuya misión es ensalzar al rey, a través de hechos y escenas que tienen a la Corona como protagonista, no llegaron a imprenta<sup>10</sup>. Quindós, tomando como punto de partida ese homenaje al rey, conforma el marco adecuado en el que, desde un ambiente racionalista y empírico, convertir todo lo que le rodea en objeto de análisis y estudio. De ahí la importancia que el autor pueda conferir al empleo de las fuentes no sólo literarias<sup>11</sup> sino documentales, a las que recurrir con frecuencia, básicamente a las custodiadas en el Archivo de la Contaduría del Real Sitio, con el reconocimiento de su valor no sólo legal y testimonial, sino también informativo e histórico, fenómeno que se inicia con el período ilustrado<sup>12</sup>.

*excursiones a Toledo, Alcalá, El Escorial y Aranjuez, con motivo del 11º Congreso Internacional de Ferrocarriles*, Madrid, 1930, p. 137, más de cien años después, que «el libro antiguo de Álvarez Quindós es aprovechable tan sólo por las noticias históricas».

<sup>10</sup> Existen de la época de Carlos IV manuscritos, descripciones de otros Reales Sitios, como San Ildefonso. También citamos la de Almansa, del mismo siglo XVIII, realizada, suponemos, por ser escenario de una batalla decisiva en la ascensión al trono de Felipe V. Incluso el propio hermano de Quindós hace una historia de Madrid.

<sup>11</sup> Al margen de las ya citadas, entre las fuentes secundarias bibliográficas que utiliza destacan los Anales Toledanos y la Crónica de Alfonso VII, la Historia de Diego de Colmenares y obras contemporáneas como la de Ambrosio de Morales. Las citas suelen incluir título, autor y página utilizada.

<sup>12</sup> Quiero recordar que la apertura al público de los Archivos se hace realidad con posterioridad a las últimas fechas del siglo XVIII. Álvarez de Quindós no duda en utilizar las fuentes documentales tanto primarias como secundarias, consulta que realiza con un evidente rigor científico, mediante el que subraya su valor histórico, testimonial. Así indaga sobre autorías, fechas, fases de construcción, etc. Algunas de las fuentes primarias están hoy perdidas. La transcripción de Quindós, sin embargo, permite su recuperación, aunque sea parcial, y no siempre con la objetividad del documento primario. En otros casos, la cita de archivos como Ucles, Calatrava, eclesiásticos conventuales, da la pista suficiente que facilita acceder al original en su ubicación contemporánea, cita que sin llegar a ser formulada en la manera actual, cumple casi idéntica función. Cuando en el Prólogo se refiere al Archivo de la Contaduría del Real Sitio pretende en primer lugar ensalzar sus valores testimonial y legal, pero también informativo e histórico. Para ello corrobora el origen y autenticidad de los documentos, punto de partida que le permitirá el análisis, la refle-

<sup>4</sup> J. A. Álvarez de Quindós, *op. cit.*, prólogo. La erudición alcanza la inclusión de dos índices: el inicial, donde muestra la estructura de la obra, y el final, alfabético geográfico-onomástico.

<sup>5</sup> S. Blanco Castiñeira, «Viajeros por Aranjuez en el siglo XVIII. Antología de descripciones del Real Sitio», en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Corresano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 41-136.

<sup>6</sup> J. A. Álvarez de Quindós, *op. cit.*, pp. 3, 7.

<sup>7</sup> Así sucede con Álvarez de Colmenar, por otra parte justificado, pues es uno de los autores más fiables y verídicos en cuanto a su información.

<sup>8</sup> J. A. Álvarez de Quindós, *op. cit.*, pp. 290 y 291. En la p. 294, al hablar de los bustos de los emperadores, llega a emplear y contrastar varias fuentes (Jacinto Ayala, Ponz, Juan Bleau) del siglo XVI.

<sup>9</sup> J. A. Álvarez de Quindós, *op. cit.*, pp. 137, 205 y 216. Las citas que tomamos a modo de muestra son generales para toda la obra. Esta realidad llevará a afirmar a F. Sánchez Cantón, *Paseos por Madrid y*



Otro bloque de fuentes constituye la base del primer apartado de la obra, *Antigüedades de Aranjuez*, donde Quindós se retrotrae a las épocas prehistórica y Edades Antigua y Media para explicar los orígenes de Aranjuez. Incorpora al texto referencias que arrancan de la evidencia arqueológica, de la geografía histórica o de la toponimia y que responden a un interés que ya se aprecia en la obra de Ponz<sup>13</sup> y que influirá en la reflexión de la arqueología romántica, en la concepción de esas grandes guías decimonónicas dedicadas a Toledo, Granada o Burgos.

Desde el propio concepto del gusto y de la erudición de corte ilustrado, Quindós procura satisfacer sus deseos por compendiar todo lo *conocido*, y desconocido, sobre Aranjuez, sobre el binomio palacios-jardines, la población, las obras públicas, los cultivos, todo ello justificado desde un programa regio imbuido de las ideas del momento, especialmente las de corte fisiocrático, con una preocupación por los experimentos y novedades agrícolas en el Real Sitio que Quindós comparte con Ponz, pero que no se expone en las descripciones de los viajeros del siglo XVIII<sup>14</sup>. Estos grandes temas los anuncia en el primer capítulo, *Dehesa de Aranjuez y su descripción*<sup>15</sup>, naturaleza y arquitectura, Bosque y Casa, donde ofrece a modo de complemento una información de tipo general (emplazamiento, clima, estaciones, salud) que será una constante en las guías del siglo XIX<sup>16</sup>.

El Quindós podría considerarse como libro bisagra. La estética y el gusto del XVIII van a servir de preámbulo a la nueva centuria, si bien esto es una consecuencia más de esos límites que en otro orden de cosas son tan difíciles de precisar entre

el espíritu neoclásico y el romántico, esencialmente por su propia continuidad.

Aúna las ideas del setecientos, el espíritu analítico y fisiócrata y anticipa las grandes guías decimonónicas, tanto en su esquema como en ese interés por naturaleza y arquitectura felizmente conjugadas, en cuya elaboración serán distinguidos literatos y críticos quienes den las pautas.

Pero además la obra de Quindós es la pionera de otro grupo de guías cuyo protagonista es Aranjuez, aunque en éstas subyace un sentido más pragmático, junto al recuerdo de un viaje se intenta complacer a una burguesía ascendente que desea divertirse a la manera de los monarcas y nobles, en los mismos lugares y ambientes. De hecho, Aranjuez a los ojos de Quindós es fundamentalmente naturaleza y arquitectura: a un lado quedan artes como la pintura que cita de paso o la escultura que se justifica en el marco de los jardines, como elementos subordinados a la naturaleza, habitantes de un paraíso artificial. Relevante es, en este sentido la guía de Nard, por su inquietud por la naturaleza, la agricultura, y asimismo por la población y los avances tecnológicos<sup>17</sup>. Sin embargo, otras guías que copian a Quindós y acaban copiándose entre sí se limitan a describir Palacios y Jardines<sup>18</sup>. El casco urbano es ignorado, llegando al caso de Sánchez Cantón, que lo anula desde el punto de vista artístico<sup>19</sup>.

Por último mencionaremos su repercusión en lo que podemos denominar bibliografía local. Tal es el caso de López y Mal-

xión, el cotejo de datos, siempre dentro de las limitaciones propias del conocimiento en su época.

<sup>13</sup> No hemos de olvidar que el siglo XVIII descubre Pompeya y Herculano, punto de partida del culto a las ruinas.

<sup>14</sup> Es interesante al respecto V. Tovar Martín, «Consideración al valor de lo "rústico" en los Sitios Reales (reinado de Carlos III)», en *Fragmentos*, n.º 12-13-14, Madrid, 1988, pp. 219-231.

<sup>15</sup> J. A. Álvarez de Quindós, *op. cit.*, pp. 3-9.

<sup>16</sup> Ya lo encontramos en el Viaje de España de A. Ponz. Quindós incluye además una última parte en su obra, la 5.ª, que resulta ser un anecdotario, muy del gusto de las generaciones siguientes.

<sup>17</sup> F. Nard, *Guía de Aranjuez, su historia y descripción, la del camino de hierro, con la situación y detalles de sus palacios y jardines, calles y plazas, fuentes y edificios notables, templos, fábricas, fondas, cafés y cuanto puede interesar al viajero*. Imp. Viuda de R. J. Domínguez, Madrid, 1851.

<sup>18</sup> Como ejemplos, citamos dos guías del mismo año: D. E. de L. y R., *Guía pintoresca-descriptiva del Real Sitio de Aranjuez*, Madrid, 1844, y la anónima *Descripción histórica y artística de los Reales Sitios de Aranjuez, San Ildefonso y Monasterio del (sic) Escorial*, Madrid, 1844.

<sup>19</sup> F. Sánchez Cantón, *op. cit.*, p. 132: «Lo demás de Aranjuez puede excusarse, incluso la iglesia de San Pascual, para donde pintó Tiépolo». La visión de Aranjuez como jardín y palacio de los viajeros del siglo XVI, pervive en nuestra incipiente historiografía y crítica española del arte de principios del siglo XX, que parece ignorar las obras restantes del siglo XVIII en adelante.

ta, quien añade lo relativo al siglo XIX, y desde el mismo título de la obra, evidencia su deuda con Quindós. Un último ejemplo ya a finales del XIX será el Aranjuez de Simón Viñas, con un carácter que hoy en día podríamos denominar divulgativo<sup>20</sup>.

#### ARANJUEZ REMEMORADO

Cuando Quindós reflexiona sobre Aranjuez entiende que su origen está en una conocida afición de la monarquía a la caza que arranca de la Edad Media, comprende la unión del entorno medioambiental, de la arquitectura y de la vida, observa una continuidad estilística en la medida, el equilibrio y el orden que se mantiene a lo largo de los siglos.

Desde la época de Felipe II hasta el reinado de Carlos IV, se asistirá a la constitución, en cada uno de los grandes conceptos en la evolución del Real Sitio, de unos sistemas cuyos elementos participan más de la complementariedad que del antagonismo: bosque, jardín y agricultura, caza, granja y ganadería, palacio, casco urbano y obras públicas, que responden a esa doble voluntad de ocio y producción, quehacer y recreo.

Estas relaciones se resumen en dos grandes temas, arquitectura y naturaleza, dualidad muy grata del pensamiento que en el período romántico surgirá a partir de la época de la Ilustración, y que se manifiesta en la estructura de la obra<sup>21</sup>.

Aranjuez es un lugar concebido para descanso del Rey, entre jardines y bos-

ques<sup>22</sup>, en la contemplación de la naturaleza y la práctica de la caza. En el siglo XVIII se suma a esta primera finalidad de recreo<sup>23</sup> un proyecto de utilidad pública acorde con las ideas ilustradas<sup>24</sup> de Carlos III<sup>25</sup>, consistente en el establecimiento de actividades agrícolas y ganaderas —siendo modélicas, respectivamente, El Cortijo y Sotomayor<sup>26</sup>—, que contribuyen a la creación de unos escenarios rurales idílicos, rayanos —con especies tanto animales como vegetales— en el culto al exotismo<sup>27</sup> y que han propiciado la definición de la ciudad rústica<sup>28</sup> sobre la que Quindós extiende una especial mirada como entusiasta de los ideales y principios fisiocráticos, del reconocimiento de la agricultura como fuente de riqueza<sup>29</sup>.

La descripción de la arquitectura en la obra de Quindós no siempre va acompañada de la reflexión que encontramos en el siglo XVIII español, léase Jovellanos o Ponz. Esporádicamente realiza pequeñas críticas puntuales, en las que sin embargo cae en los prejuicios de la época. Comparte con Ponz

<sup>22</sup> J. A. Álvarez de Quindós, *op. cit.*, p. 299.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 310.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 380. Creo que merece la pena transcribir el párrafo en el que parece llegarse a sacrificar la razón inicial de ser del Sitio, la caza, en aras del proyecto agrícola, mediante el exterminio de gamos, por perjudiciales para las labores agrícolas, y como consecuencia de haber sido insuficientes las medidas anteriores para ahuyentar la caza: «Acción grandiosa y propia de su magnánimo corazón, que la hace resaltar más a vista de que se ha privado S. M. de la diversión diaria de la caza, sin haber quedado otra especie que la pueda substituir... ¿Quién podrá calcular las utilidades públicas y particulares que de aquí han resultado? No sólo se conservan las heredades y sembrados que había en las inmediaciones de una línea tan dilatada, sino que se ha aumentado la labor, siembra y plantación, aprovechándose los terrenos que por aquel motivo estaban calmos y abandonados; de forma que los pueblos vecinos han mudado de aspecto y se han fomentado rápidamente. Beneficio que eternamente reconocerán de la beneficencia del Rey».

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 319, 320 y 328-333. En el Cortijo destaca el cultivo de la vid. Desde el punto de vista ganadero es significativa la cría de caballos, toros y camellos.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 333-335 y 312.

<sup>28</sup> V. Tovar, *op. cit.*, pp. 220-221, relaciona esta idea de ciudad rústica y la desaparición de Aranjuez como escenario regio estricto en época de Carlos III.

<sup>29</sup> Quindós parece copiar a Ponz en el interés y la descripción de todo lo relacionado con la naturaleza. A. Ponz, *Viaje de España*, I, Ed. Aguilar, Madrid, 1988, pp. 227-229 y 298-308.

<sup>20</sup> C. López y Malta, *Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez escrita en 1868 por... sobre lo que escribió en 1804 D. Juan Álvarez de Quindós*, Aranjuez, 1868, ed. fac. Doce Calles, Aranjuez, 1988. El título es un juego de palabras sobre el del propio Quindós —de descripción histórica a historia descriptiva— en el que no niega su punto de partida. S. Viñas y Rey, *Aranjuez*, Madrid, 1890, ed. fac. Doce Calles, Aranjuez, 1991.

<sup>21</sup> V. Tovar, *op. cit.*, hablará de tres ámbitos en Aranjuez, y en cualquier Real Sitio: palacios, jardines y servicios regios. La obra de Quindós presenta cinco partes: 1.º Antigüedades; 2.º Boque Real y Agregaciones; 3.º Edificios y población; 4.º Frondosidad, producciones y riego; 5.º Diversiones. En consecuencia, el cuerpo central de la descripción de Quindós (partes 2.ª, 3.ª y 4.ª) está dedicado a la Naturaleza y la Arquitectura.

el elogio al Renacimiento, la veneración por los edificios vitrubianos, la estima hacia los arquitectos de Felipe II (Toledo, Herrera) y de Felipe III (Gómez de Mora) y el desprecio sistemático del arte barroco<sup>30</sup>.

Todo el texto de Quindós valora positivamente los rasgos clásicos de la arquitectura de Aranjuez desde el siglo XVI, en que empieza a configurarse el Real Sitio, así como la continuidad y unidad fundadas en el respeto a una forma de construir en un período que se extiende durante más de doscientos años<sup>31</sup>.

No se habla de estilos en su significado actual, sino de grandes autores —Vignola, Herrera—. Al mencionar a Herrera lo califica de célebre arquitecto y valora la estimación que el rey le profesaba y el reconocimiento de sus contemporáneos<sup>32</sup>. Al evocar a Juan Bautista de Toledo<sup>33</sup> lo vincula con Miguel Ángel, como del *delineador* suyo en la construcción del Templo Vaticano. Considerando lo neoclásico de excelente gusto, partiendo de la definición de estilo vigente en el momento en que Quindós escribe, no histórica, sino basada en los modos de expresión, las valoraciones de las obras se disponen conforme a la gama de caracteres y maneras: a lo *antiguo*, sencillo, *magestuoso*, sólido o funcional<sup>34</sup>. Con tales premisas, cuando alcanza la figura de Bonavía, Quindós sabrá apreciar los rasgos clásicos de su obra pero criticará dentro del conjunto aquellos elementos particulares que hablen de un exceso, los elementos propiamente barrocos<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Ponz entiende el Renacimiento como el «establecimiento del buen gusto de la antigüedad» y considera los reinados de Carlos V y de Felipe II como modélicos desde el punto de vista de la arquitectura. Por otra parte, Ponz, Llaguno, Ceán Bermúdez y cuantos en ese momento escriben en torno a cuestiones de arte critican a su época inmediatamente antecesora.

<sup>31</sup> J. A. Álvarez de Quindós, *op. cit.*, p. 204.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 220: «La estimación que mereció Juan de Herrera al Señor Don Felipe II es bien sabida, y la que de él hicieron los poderosos, los hombres sabios, y aun los profesores de su tiempo».

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>35</sup> Se critica lo chirriante, teatral, aquello que rompe el orden y, en consecuencia, el buen gusto: así sucede al hablar de la escalera de palacio (*ibidem*, p. 201) o las pirámides de San Antonio y los círculos de la cúpula, con lo que se pierde lo serio y grandioso de la obra (*ibidem*, p. 264). Critica también los excesos

El espíritu de lo clásico enlaza con el interés por las obras públicas y con la evocación de la arquitectura de Roma, con ese trasfondo de sentido práctico que impregna el siglo XVIII<sup>36</sup>. Elogio que extiende a la solidez de puentes, caminos, y que inicia con una obra de 1561, el Mar de Ontígola<sup>37</sup>.

En esta línea, interesante y casi extraña resulta la atención mostrada a un tema que ya se anuncia en Ponz, el Urbanismo, y en íntima relación, la arquitectura de servicios y la doméstica.

Quindós aborda la nueva *formación del Sitio de Aranjuez*<sup>38</sup> comenzando con la cita del responsable de la nueva planta<sup>39</sup> y el análisis de la ubicación, trazado y orientación desde un punto de vista urbanístico<sup>40</sup>. Pondera la Plaza de San Antonio, sus perspectivas y unicidad, su uniformidad constructiva, la idoneidad de los materiales, con unos baremos clásicos, más bien clasicistas, que le llevan a no comprender la excentricidad de su fuente, a criticar los ángulos de las primeras manzanas configuradas por el tridente barroco, pero en igual medida a observar cuestiones higienistas, como los aires, de claro ascendente vitrubiano<sup>41</sup>, o el

de una tribuna de 1674, «obra pesadísima de muy mal gusto (*ibidem*, p. 207). Llega un momento en que no sabemos si está criticando lo que entendemos por arte barroco o de forma concreta la obra o incluso la figura de Bonavía. Desde luego, no emplea con el autor italiano palabras de elogio como hace con Herrera o con Juan Bautista de Toledo, se limita a contar los puestos ocupados en la corte, su origen y algún detalle íntimo, pero sin palabra alguna de elogio, que reserva a los grandes: Vignola, Miguel Ángel, Vitruvio, y en España a los citados Herrera y Toledo. Ante la celebridad de arquitectos como Herrera, se detiene incluso en la narración de anécdotas de sus vidas (*ibidem*, pp. 206 y 220).

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 276 y 380. Ensalza la magnificencia de los modelos romanos, llegando incluso a comparar la forma de construir caminos y calzadas y sugerir el levantamiento de un acueducto, según aquellos cánones (*ibidem*, pp. 126, 246 y 280).

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 335.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 231 y ss.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 235.

<sup>41</sup> V. Nieto Alcaide, «El mito de la arquitectura árabe, lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica», en *Fragmentos*, n.º 8-9, Madrid, 1986, pp. 141-142, analiza distintas interpretaciones sobre el concepto de ciudad vitrubiana, y su formulación renacentista, así como la consideración en todas ellas de «la recomendación del tratadista romano de disponer el trazado de las calles atendiendo a la dirección de los vientos».



alcantarillado. Finalmente, de la arquitectura de servicios (Hospital, Matadero, Casas de Oficios) y de la arquitectura doméstica ensalzará su amplitud, comodidad y limpieza<sup>42</sup>.

Lo regio y palaciego dará paso a lo cotidiano y funcional, como respuesta a la necesidad, eso sí, generada por la Corona, de un núcleo poblacional vinculado a la administración del Real Sitio, en palabras de Quindós, «tanto para adorno, como para utilidad y conveniencia del servicio del Rey y del público»<sup>43</sup>.

Por último trataremos el tema del jardín. Quindós seguirá un orden cronológico en su análisis, que iniciado con los tópicos literarios del siglo XVI se centrará fundamentalmente en la obra que responde a la voluntad de Carlos IV, el Jardín del Príncipe, insistiendo en la pervivencia de elementos definidores en el transcurso del tiempo y que pasan por las iniciativas centrales de inspiración francesa. En Aranjuez será posible analizar la nueva concepción de jardín que arranca de su importancia y vitalidad en el Renacimiento. Quindós nos muestra el jardín de esta época como escenario de festejos y acontecimientos vinculados a la música, el teatro. Los protagonistas son la familia real, y asimismo, deliberadamente cercanos, lo son los dioses paganos del mundo clásico, que bajo la apariencia de esculturas habitan el jardín<sup>44</sup> en un ambiente idílico próximo al Paraíso: la Arcadia, en lenguaje pagano. Pero idéntica valoración de paraíso, en el que converge lo sensual, la hermosura y la amenidad efectúa Quindós al hablar del Jardín del Príncipe<sup>45</sup>. En consecuencia, lejos de contraponer los distintos momentos, parece establecer una continuidad entre las intenciones paisajistas de uno y otro siglo.

El Jardín del Príncipe, como ejemplo de jardín pintoresco, nos permite adivinar que el pensamiento romántico del XIX arranca

de la reflexión ilustrada en torno a las relaciones entre naturaleza e historia o, más concretamente, naturaleza y arquitectura, en un momento en que aún no se han determinado desde un criterio histórico períodos artísticos y en consecuencia, la cuestionable contraposición neoclasicismo-romanticismo no existe<sup>46</sup>.

Asistimos a la fusión de naturaleza y arquitectura, a la complementariedad de naturaleza e historia, en un continuo deseo de impresionar los sentidos y propiciar sensaciones, pero lejano aún de las asociaciones simbólicas de corte romántico<sup>47</sup>. Por una parte, encontramos esa peculiar integración de elementos de diverso origen por los que Quindós siente fascinación, en perfecta convivencia y armónicamente integrados en la Naturaleza: el jardín se convertiría en el ámbito de Aranjuez, donde se autoriza cierto eclecticismo, que yo valoro positivamente por su vinculación a un sentir romántico que arranca de la mirada arqueologizante neoclásica<sup>48</sup>. Por otra, implícitamente entiende que hablar de arte o arquitectura con mayúsculas parte de la intencionalidad y logro de la imitación de la Naturaleza. Quindós se expresará en los siguientes términos al describir la gruta del conjunto de los Chinescos «donde se admira la propiedad con que está imitada el natural en la posición de las piedras, que no parece ha intervenido el arte»<sup>49</sup>. Y es que los vínculos del autor al siglo que algunos denominan de la Naturaleza, aunque anuncie la nueva centuria, la de la Historia, aparecen cuando acaba afirmando, ya respecto de un ámbito que excede el de los propios

<sup>46</sup> Ilustrativo resulta recordar que desde la época renacentista se habían calificado como románticos determinados jardines italianos. Me remito a la fundamental obra de H. Honour, *El Romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 307.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 305-306. A modo de ejemplo, quiero citar la perfecta convivencia de un sinfín de elementos, algunos cercanos a Roma y Grecia clásicas, otros de deliberado exotismo: los conocidos Chinescos, el pavimento romano de la Casita del Ermitaño, la escultura y temática de las fuentes, la galería de bustos de la casita del Labrador, las figuras egipcias que se situaban en los intercolumnios del templo más clasicista. Significativa resulta en este sentido la calificación como hermoso del templo de inspiración oriental, que podría sorprender si recordamos sus gustos en materia arquitectónica.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 307.

<sup>42</sup> J. A. Álvarez de Quindós, *op. cit.*, pp. 231-232 y 236. En comparación con la estrechez e incomodidad de las mezuquinas construcciones de barro preexistentes.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 286, 288 y 365.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 303. Valora Quindós en ese «delectable paraíso» la armonía, la importancia de los sentidos, la música, la hermosura, la amenidad.



jardines, pero en el que, no lo olvidemos, la mano del hombre ha sido fundamental, que «la principal hermosura de Aranjuez consiste en su arbolado»<sup>50</sup>.

Así, para finalizar, podemos enunciar algunas ideas a modo de conclusión. En primer lugar, el valor de la obra como fuente. La *Descripción* de Álvarez de Quindós, anterior a todo el proceso de desmembración que el Real Heredamiento sufrirá en el siglo XIX<sup>51</sup>, es fundamental para conocer la formación y evolución del Patrimonio Inmueble del Real Bosque y Casa en Aranjuez, y para *reconstruir* el Real Sitio en vísperas de la Guerra de la Independencia, en un momento que marca el inicio de su decadencia.

El texto sobresale por su claridad tanto expositiva como estructural. A través de sus distintos apartados y capítulos refleja las premisas dieciochescas basadas en el análisis, el estudio, la investigación científica, con su preocupación por la historia

como ciencia o por los principios fisiocráticos, que no entran en contradicción con la observación que de las relaciones entre naturaleza y arquitectura lleva a cabo, ideas que alcanzarán a los románticos del siglo XIX, y a las que nuestra Ilustración ya fue sensible.

Es la pervivencia misma de esta ideología la que consiente al autor, en igual medida, criticar toda arquitectura que intuye excesiva, y elogiar las obras del restablecimiento de los principios clásicos, aquellos que se manifiestan en la arquitectura seria, si utilizamos sus propias palabras<sup>52</sup>.

Álvarez de Quindós, para concluir, desde esta valoración positiva recuperará aquellos versos que inspirara el Palacio de Aranjuez a Leonardo Lupericio de Argensola en el siglo XVI<sup>53</sup>:

*Ninguna imperfección hallarse puede  
Si el gran Vitrubio vuelve y la compasa.*

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 315.

<sup>51</sup> Proceso que se inicia con la nueva denominación de Patrimonio de la Corona en ese mismo año de 1804 y la inmediata distinción entre Patrimonio de la Corona y Patrimonio Público.

<sup>52</sup> J. A. Álvarez de Quindós, *op. cit.*, p. 194.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 196.

